SANGEETA SARA

OR

A TREATISE ON HINDOO MUSIC,

BY

KHETTRA MOHANA GOSSWAMEE

IN TWO PARTS.

CALCUTTA:

PRINTED FOR THE AUTHOR AND PUBLISHER BY I. C. BOSE & CO., STANHOPE PRESS,
249, BOW-BAZAR ROAD, AND BY MOTHURANATH TURKARUTNA,
PRAKRITA PRESS, 2, HOLWELL'S LANE.

1869

সঙ্গীতসারঃ।

শ্রীক্ষেত্রমোহন গোস্বামিনা

প্রণীতঃ প্রকাশিতশ্চ

"বহূন্ দোষানপি ত্যক্ত্বা কৃত্বাল্পেঽপি গুণে গ্রহং।
সম্ভাবয়ন্তু সন্তোমাং শিরস্যেব কৃতোঽঞ্জলিঃ॥"

কলিকাতা।

শ্রীযুত ঈশ্বরচন্দ্র বসু কোং বহুবাজারস্থ ১৭২ সংখ্যক ভবনে ষ্ট্যানহোপ্ যন্ত্রে মুদ্রিতঃ।

সন ১২৭৫ সাল।

بڑے بڑے کامل اس فن کے ہمارے بزرگوں میں ایسے پیدا ہوئے
جیسے شاہ سدارنگ اور سوائے اُن کے کہ جنہوں نے اُن مردہ چیزوں کو
دوبارہ زندہ کر دیا لیکن افسوس ہی کہ محمد شاہ کی سلطنت کو زوال ہو گیا
قدردان اور اہل کمال مٹ گئے اور اس علم کی حالت سینہ [illegible]
میں بہت ابتر ہو گئی مگر اب ہزار شکر کا مقام ہی اور خوشی کی جگہہ ہی کہ
اس زمانہ میں ایسے ایک شخص کامل اور عالم اور پنڈت اس علم کے پیدا
ہوئے کہ گویا اس زمانہ کے نایک ہیں تفصیل اُسکی یہہ ہی کہ حسب اتفاق
آب و دانہ یہہ فقیر وارد کلکتہ ہوا تو میں نے سنا کہ یہان ایک بہت بڑے کامل
اس علم کے ہیں کہ جنہوں نے ایک کتاب اس علم میں ایسی لکھی ہی کہ
سلف سے آج تک نہیں لکھی گئی بسبب کمال اشتیاق کے خود
کتاب یعنے جناب بابو کتھرموہن گسائیں صاحب سے میں نے ملاقات کی اور
مقامات اُس کتاب کی دیکھی اور سنی تو تحقیق یہہ ثابت ہوا کہ ہر ایک ورق
اس کتاب کا ایک مرآئینہ ہی اور تمام اصول اور فروع اس علم کی بہت
اچھی طرح شرح اور صحت کے ساتھہ مطابق اور موافق قوانین مقررہ میان
تانسین مرحوم کی بدلائل بیان کئے ہیں میرے نزدیک صدہا برس کے بعد
ایسے کامل پیدا ہوتے ہیں سبحان اللہ کتاب لاجواب ہی اور ہر مقام اسکا
انتخاب ہی مستند رکھو تو وہ میں بند کیا ہی نکات کو اس علم کے آئینہ کی
صورت صاف کر دیا ہی اور خود بھی بہت سی صحیح قاعدے نئے ایسے ایجاد
کئے ہیں کہ کبھی آج تک کسی نے نہیں لکھی چنانچہ جو قاعدے انہوں نے ایجاد

کیسے ہیں ان میں سے ایک یہ بھی کرنا کہ ساتوں سُرون کو تین سپتکوں میں ماترون کی
حساب سے اس طرح لکھا ہی کہ کون کونسی راگ میں کونسا سُر کتنے ماترون کا
ہونا چاہئے اور اسکا فائدہ یہ بھی کہ مثلاً ایک سُر جیسے مدھم یا گندھار وغیرہ جو
کئی راگوں میں لگائی جاتی ہیں گو کہ ماترون کے تفاوت سے لگائی جاتی ہیں ورنہ بغیر
ماترونکی حساب کے کچھ آپس میں فرق نہیں معلوم ہوگا حقیقت میں گانا ہاتھ کا
مزا دیوے اور ہاتھ کے گلے کا رنگ دکھاوے یقین ہی کہ اب یہ علم جب تب
اس کتاب کے صحیح اور درست قیامت تک باقی رہیگا جو عقلمند اسس
کتابکو بغور ملاحظہ کرے تو وہ بہت اچھا کامل اس علم میں ہو جاوے کیونکہ یہ
کتاب سنگیت ہر باہیں ایک ایسے درست اور صحیح آئین کی پوتھی
ہے جو اسکے خلاف عمل کریگا وہ بالکل غلط ہوگا میری زبان اسکے تعریف
سے قاصر ہی حقیقت میں جسس قوم کے عالموں سے اس علم کا آغاز ہوا اوسی
قوم کی ایسے کاملوں پر اسس علم کا انجام ہوا فقط *

تحریر فی التاریخ ۲۹ ماہ جمادی الثانی سنہ ۱۲۸۶ الہجری یوم چہارشنبہ بوقت شام

العبد کاتب این مسند
نقل مہر

العبد
نقل مہر

قاسم علیخان
۱۲۸۴

باسط خان بہادر
عیش الدولہ ۱۲۸۶

শ্রীশ্রীরামজী ।

মৃত প্রসিদ্ধ হরিদাস স্বামিজীর প্রপৌত্র শ্রীযুক্ত মন্নালাল জী প্রদত্ত
সার্টিফিকেট্ অর্থাৎ অভিজ্ঞান পত্র ।

श्रीक्षेत्रमोहन गोस्वामि जी ने शास्त्र विचार करके सङ्गीत सार ग्रन्थ बनाए छापने आद्योत आखेर पाठ करके देखा इस मे कुछ फरक नजर ना आया मेरे वृद्ध प्रपितामह महाराज हरिदास स्वामी जी से आज तक हमारे घर मे जो सङ्गीत चला आता है अहि सङ्गीत माला के हिसाब से एसा लिखा जो आज तक एसा रीति किसी ने किया नहि, मेरे विचार से रागरागिनी को जिन्दा कर दिया हाम लोगी होके एहि आसीर्व्वाद करते हैं ए ग्रन्थ जो मनन करे उस का कल्यान हो ए प्रकृति सब से उत्कृष्ट होय ।

सन १२७६ साल तारिख २५ आश्विन ।

सही मन्नालाल गोस्वामी [illegible] ।

OPINION OF T. W. DAVIS ESQR.

PROFESSOR OF MUSIC.

I have much pleasure in stating that the system of notation invented by professor Khetter Mohun Gossain for the purpose of writing Hindoostani Music, is admirable for the instruments and voices, being the first attempt to put the Music on paper, which is absolutely necessary in order to enable several musicians to play the same piece of Music all alike.

CALCUTTA,
31st March, 1869.

T. W. DAVIS
Professor of Music,
Fort William

প্রসিদ্ধ কালাবাৎ বাসদ্ খাঁ সাহেব প্রদত্ত সার্টীফিকেট্ অর্থাৎ অভিজ্ঞান পত্র।

سند

ارباب دانش و بینش پر پوشیدہ نہ ہے کہ علم موسیقی اہل ہند کا کہ جسکو
سنسکرت مین سنگیت کہتے ہین تمام اقالیم کے موسیقی سے بہت قدیم اور
نہایت مشکل اور بدرجہ کمال شیرین اور مرغوب جان و دل ہی اور
اس ہند و مذہب کے بڑے بڑے دانا پنڈتون اور رشیون نے کہ جنکا نظیر
علوم مین روی زمین پر نہ تھا بزور عقل یا بزور الہام آواز کو دو قسم کر کے
دوسری قسم مین سے ایجاد کر کے سات ادھیایے مین ضبط کیا ہی یعنی سر اور
راگ اور الاپ اور پربند اور تال اور جنتر اور نرت چنانچہ تفصیلیں انکی
بڑے بڑے پوتھیون اور کتابون مین لکھی ہی لیکن بسبب گردش زمانہ
اور انقلاب سلطنتون کی کہ جو خاصہ زمین ہندوستان جنت نشان کا ہی کاملین
اس علم کے مٹی مین مل گئے اور ہزارون کتابین اس فن کی آگ مین جل گئین

প্রসিদ্ধ কাবাল আহাম্মদ খাঁ সাহেব প্রদত্ত সার্টীফিকেট্ অর্থাৎ অভিজ্ঞান পত্র।

* سند *

مقام خیال کرنیکا ہے کہ ہر چیز کا اثر دلپر نقش ہوتا ہے خواہ قول ہو یا فعل مگر جیسی سریع التاثیر دنیا میں دو چیز ہے ایسی کوئی نہیں ایک تو بوی خوشش دوسرے موسیقی کہ یہہ دونوں روح کی غذا ہیں لیکن تحقیق کتب سے اور تجربہ سے بھی ثابت ہوا کہ علم موسیقی ہندوستانکا سب سے اعلی اور با قاعدہ ہے گو حجاز اور عراق اور اصفہان اور فرنگستان میں بھی یہ علم ہے مگر ایسی متین قواعد کیکی نہیں اور جیسے اہل ہند اور اکثر علوم کے موجد ہیں اسطرح اس علم کا بھی ایجاد یہین سے ہوا ہے اور اس علم کی تعلیم اور استعمال تین طرح پر ہے ایک گانا دوسرے گتا تیسرے ناچ لیکن اکثر گلے اور ہاتھ ہی سے اسکا استعمال ہوتا آیا ہے اور ہوتا ہے گانا بولیہ

اگرچہ مندرج ہی مگر چنداں مفید نہین لیکن اس زمانہ مین جناب بابو کھیتر
موہن گسائین باشندہ کلکتہ نے اس علم مین ایسی ایک کتاب لکھی
ہی کہ سلف سے آج تک کیا سنسکرت اور کیا فارسی اور کیا اردو مین
کوئی کتاب نہین لکھی گئی اور ایسے نئی قاعدہ ایجاد کیے ہین کہ اس علم کو
پانی کر دیا ہی ہر شخص اس کتاب کو دیکھکر بہت اچھا گلے اور ہاتھہ سے
کر سکتا ہی چنانچہ مینے بھی خود گسائین صاحب موصوف سے کہ لایق اور ذی
علم ہین ملاقات کی اور اکثر مقامات اس کتاب کی دیکھی اور سنی تو
فی الحقیقت کتاب لاجواب ہی اور تمام قاعدہ اُسکی صحیح اور درست ہین
اور جس طرح کہ اس علم کے اہل کمالون نے اُسکو صحیح کر کی مرتب کیا یہہ
کتاب تمام و کمال مطابق اور موافق اُنھین کے طریقہ کے ہی سرمو فرق نہین
میرے نزدیک اس کتاب کے سبب سے اب یہہ علم ہمیشہ کو باقی رہیگا
اور حقیقت مین اُسکے مصنف بہت بڑے اہل کمال اس فن کے ہین کہ
اپنا مثل نہین رکھتے *

العبد

احمد خان خیالی محررہ پنجم جمادی الثانی مطابق یازدہم اکتوبر سنہ ۱۸۶۹ع

مگر اسپر بھی زمانہ کبھی اہل کمال سے خالی نہین رہا چنانچہ عہد مین غیاث الدین
بلبن بادشاہ دہلی کے جسکو قریب چھ سو برس کے ہوئے نائک گوپال
بلکہ امیر اور امیر خسرو دہلوی اور زمانہ مین سلطنت سلطان
بہادر گجراتی کے نایک بخشو اور بیجو اور بھور مالک دکھن مین اور عہد مین
ہمایون بادشاہ کے بیجو باورے یہ لوگ ایسے صاحب کمال پیدا ہوے کہ
دنیا مین انکا ثانی نہین ہوا اور بعد انکے اکبر بادشاہ کے عہد مین ہمارے
جد اعلی میان تانسین مرحوم گوالیری ایسے پیدا ہوے کہ جو لوگ اہل کمال
مر گئے تھے ان سب کے نام کو انہون نے دوبارہ زندہ کردیا بلکہ ان سب پر
فوق لیگئے اور ایسے قاعدون سے اس علم کو رواج دیا کہ آج تک اسی
طریقہ کو تمام ہندوستان کے کامل جان و دل سے پسند کرتے ہین اور اسی
روش پر چلتے ہین اور ان کے نام پر کان پکڑتے ہین اور جسنے اس
راہ سے قدم باہر دکھلایا بالکل گمراہ ہوا اور اندھون کی مانند رہا بعد انکے
ان کے فرزند میان تان ترنگ خان اور انکے بھائیون نے اور اسیطرح
ان کے اولاد کے زمانہ مین جہانگیر بادشاہ اور شاہجہان کے اس علم کو
کمال کے درجہ پر پہنچایا بعد اورنگ عالمگیر بادشاہ کے عہد مین بسبب
رواج احکام شرع کے اس علم کو بہت تنزل ہو گیا اور گانا و بجانا بالکل
موقوف ہو گیا صدہا کتابین اور بیشمار جہان اسکی جلادین گئین یہ علم فقط سینون
اور دلون مین کچھ باقی رہ گیا تھا لیکن عہد مین محمد شاہ بادشاہ کے اس
علم کو ایسی ترقی ہوئی کہ جسقدر کم ہو گیا تھا اس سے زیادہ بڑھ گیا اور

সূচী পত্র।

উপপত্তিক তৌর্য্যত্রিক।

দ্বিতীয় ভাগ।

ক্রিয়াসিদ্ধ তৌর্য্যত্রিক।

অনুক্রমণিকা।

সঙ্গীত-শাস্ত্র মানব-সমাজের অতি পুরাতন ধন। যখন সভ্যতার চিহ্নমাত্রও ছিল না, যখন মনুষ্যের বুদ্ধি ও অন্যান্য বৃত্তিনিচয় নিতান্ত মুকুলিতাবস্থায় ছিল, যখন সভ্যসময়-লব্ধপ্রসর বিজ্ঞান-শাস্ত্রের, দর্শন-শাস্ত্রের বা গণিত-শাস্ত্রের নাম-মাত্রও শ্রবণ প্রবিষ্ট হয় নাই, তখনও ইহার জাজ্বল্যমান প্রাদুর্ভাব ছিল। ইহা মানবের সহজ ও প্রকৃতির অনুগত। কি গ্রীশের, কি রোমের, কি মিসরের, কি ভারতবর্ষের বা কি চীনের, যাহারই পুরাতন ইতিহাস পর্য্যালোচনা করি, তাহাতেই দেখিতে পাই যে, সঙ্গীতের অনুশীলন অন্যান্য শাস্ত্রের অনুশীলনের অনেক পূর্ব্বে। এমন কি, যখন ভাষারও সৃষ্টি হয় নাই, তখনও সঙ্গীতের বিলক্ষণ চর্চ্চা হইত।

ইহাদ্বারা সংসারের যথেষ্ট উন্নতি ও অবনতি উভয়ই ঘটিয়াছে। সঙ্গীতের প্রকৃতিই পবিত্র, বিকৃতিই অপবিত্র। প্রকৃতাবস্থায় ইহা মানব-মনের উৎকৃষ্টতম সাধুপ্রবৃত্তি সকল উত্তেজিত করে। ইহাদ্বারা জড়তা অপগত হয়, প্রাজ্ঞতা জন্মায়, এবং পার্থিব-ভাবের পরিবর্ত্তে আধ্যাত্মিক-ভাবের উদয় হয়। পুরা-কালে ইহা যোদ্ধৃবর্গকে সমরক্ষেত্রে উৎসাহিত করিত, বিজয়িগণের উৎসাহ সম্বর্দ্ধন করিয়া আরও ধর্ম্ম-যুদ্ধে দেশ বিদেশ পরাজয় করিতে উদ্যত করিত, দেবগণের প্রীতি সম্পাদন করিত। তখন সকলে ইহাকে দেবপ্রসাদ-লভ্য বলিতেন। তখন যাহা কিছু পবিত্র—যাহা কিছু দৈব তাহাই ইহাদ্বারা গীত হইত। এই জন্যই আমাদের ও অন্যান্য প্রাচীনদেশের ধর্ম্ম-শাস্ত্র সঙ্গীত-সম্বদ্ধ। কিন্তু ইহার ব্যতিক্রম হইয়া যায়, যখন ক্রমে ক্রমে জেতারা দেশ বিদেশ পরাজয় করিতে লাগিল, তাহার সঙ্গে সঙ্গে সভ্যতা বাড়িতে লাগিল; ভোগবিলসিতা, বিষয়লালসা, মানবমনে সঞ্চারিত হইতে লাগিল, আর ইহাদ্বারা এক প্রকার অনির্ব্বচনীয় আনন্দ বিশেষ সম্ভোগ করা যায় ইহা স্থির হইল, তখন মানবের মনের পরিবর্ত্তনের ও অবস্থার পরিবর্ত্তনের সঙ্গে সঙ্গেই তাহার পরিবর্ত্তন হইল। তখন ইহার পবিত্রভাব তিরো-হিত হইয়া গেল, তখনই ইহাদ্বারা মহাপকার হয়, ইহা লাম্পট্য, পরদারগমন প্রভৃতি জঘন্য পার্থিবভাবের উত্তেজক হইয়া দাঁড়ায়। স্বার্থপর-গায়কদিগের উপজীবিকার একটী বিশেষ উপায়ভূত হয়। ধনলোভের আশয়ে অর্থলুব্ধ গায়কেরা বিলাসাসক্ত

রাজাদিগের বা ধনিদিগের চিত্তবিনোদন-মানসে তাঁহাদিগের প্রবৃত্তির অনুরূপ সঙ্গীত রচনা করিয়া গান করিত এবং তাহাদ্বারা তাঁহাদিগের সেইরূপ প্রবৃত্তিও উত্তেজিত হইত; সুতরাং সঙ্গীতের অপবিত্রভাব—অপকারিতা গায়কদিগের দোষেই প্রায় হইয়া থাকে। সঙ্গীতকে পবিত্র করিতে গেলে—উপকারী করিতে গেলে, অগ্রে মনকে পবিত্র করিতে হয়। কারণ, সঙ্গীতের সুর কোনরূপেই দূষ্য নহে। ইহাদ্বারা যে কথা বলা যায়, তাহাই মনে লাগে, ভাল বলিলে ভালভাব এবং মন্দ বলিলে মন্দভাব মনে উদিত হয়, সুতরাং সঙ্গীতের অনুগত কথা গুলিই পবিত্র ইহা বলা যাইতে পারে না, সে কথা গুলি গায়কের প্রবৃত্তির অনুরূপ, অতএব গায়কের দোষেই সঙ্গীত অপকারী হয়,—নিকৃষ্ট প্রবৃত্তির উত্তেজক হয়; কিন্তু প্রকৃত সঙ্গীত মহোপকারী। সঙ্গীত কি উৎকৃষ্টাবস্থায় কি নিকৃষ্টাবস্থায়, যে অবস্থায়ই থাকুক না কেন, ইহাদ্বারা যে প্রবৃত্তিনিচয় উত্তেজিত হয়, ইহা সকলেই স্বীকার করিবেন। আরও ইহাদ্বারা মনুষ্যের মন কোমল হয়, মুগ্ধ হয়; শুদ্ধ মনুষ্যের কেন? পশু পক্ষি-প্রভৃতির উপরও ইহার সম্পূর্ণ আধিপত্য। এই জন্যই মন কোমল হইবে, এবং প্রকৃতি সুন্দর হইবে বলিয়াই গ্রীশের অন্তর্গত আর্‌কেডিয়ার রাজনীতি অনুসারে অন্ততঃ সকল যুবককেই সঙ্গীত শিক্ষা করিতে হইত। সুতরাং ইতিহাসে বলে যে, তাহাদিগের মন নিতান্ত কোমল ছিল—প্রেম, স্নেহ, দয়া, দাক্ষিণ্যপ্রভৃতি কোমলপ্রবৃত্তি সকল বিলক্ষণ উত্তেজিত ছিল। সঙ্গীতের এইরূপ কোমলকারিতা গুণ আছে বলিয়া কোন এক বিখ্যাত বাগ্মী কোন এক সুর বিশেষের অনুগত করিয়া বক্তব্য বিষয়ে বক্তৃতা করিয়া এরূপ লোকের মন আকৃষ্ট করিতেন যে, তিনি উক্ত বিষয় ইচ্ছামত চালাইতে পারিতেন। কথিত আছে যে, সুমধুর গীত বা বাদ্য শ্রবণে দুর্দ্দান্ত পশুরা ও তীক্ষ্ণ বিষধরেরা বিমোহিত হইয়া যায়। সুপ্রসিদ্ধ সর্‌ উইলিয়ম্‌ জোন্স তাঁহার কোন এক বিশ্বস্ত লোকের মুখে শুনিয়া ছিলেন যখন সিরাজোদ্দৌলা তাঁহার অনুরূপ বয়স্যগণ পরিবৃত হইয়া উদ্যানে গান করিতেন সেই সময়ে সেই খানে দুইটী গণ্ডার আসিয়া শুনিত। এক দিন তাহারা গীত শ্রবণে এরূপ বিমোহিত হইয়া পড়িয়াছিল যে উক্ত পাষাণহৃদয় দুর্বৃত্ত নবাব যখন স্বীয় তীরন্দরতা জানাইবার নিমিত্ত তাহাদের একটীর প্রতি তীর ছুড়িলেন তখন সে তাহা কিছুই জানিতে পারে নাই, সেই খানেই দাঁড়াইয়া সে সেই তীরের আঘাতে প্রানত্যাগ করিল। পশুদিগের এই রূপ সঙ্গীতাপহৃত-চিত্ততার অনেক উদাহরণ পাওয়া গিয়াছে।

সংসারে সকল বস্তুর ন্যায় ইহারও উন্নতি ও পরিবর্দ্ধন লক্ষিত হয়। পূর্ব্বেই উক্ত হইয়াছে যে ইহা মানবের সহজ ও প্রাকৃতিক সুতরাং মানবের উন্নতির সঙ্গে সঙ্গে ইহারও উন্নতি হইবে। কিন্তু সঙ্গীত এরূপ প্রাকৃতিক হইলেও ইহা অতি দুরূহ। বস্তুতঃ ও ইহা দেবপ্রসাদ লভ্য বলিলেও বড় অত্যুক্তিদোষে দূষিত হইতে হয় না। ইহার কতকগুলি গত্ অভ্যাস করিলেই বা কতকগুলি প্রণালী শিখিলেই সঙ্গীত শিক্ষা হইতে পারে না, তাহা হইলে ইহা সকলেই মনে করিলে শিখিতে পারিত। ইউরোপে ত এত সঙ্গীতানুশীলন হইতেছে কিন্তু ইউরোপীয়েরা যন্ত্রপ্রভব সঙ্গীতে যেরূপ খ্যাতি লাভ করিয়াছেন সেরূপ কিছু কণ্ঠ সঙ্গীতে করিতে পারে নাই, ইহা সর্ উইলিয়ম্ জোন্স, উইলার্ড, এবং বর্লিন-বিশ্ববিদ্যালয়ের সঙ্গীতাধ্যাপক মার্ক্স্ প্রভৃতি বিখ্যাত ইউরোপীয় পণ্ডিতেরা স্বীকার করিয়া গিয়াছেন। সুতরাং যে বিষয় যে পরিমাণে দুরূহ তাহার পরিণতি হইতেও সেই পরিমাণে বিলম্ব হইয়া থাকে। সেই জন্যই এত কাল অতীত হইল অন্যান্য বিষয়ে সংসারের এত উন্নতি হইল তথাপি এখনও সঙ্গীতের অনুরূপ উন্নতি লক্ষিত হইতেছে না, পরন্তু তাহার অন্য কারণও আছে তাহা এইঃ——

পূর্ব্বে সঙ্গীত যখন জঘন্য হইয়া আসিল তখন পণ্ডিত ও সাধুলোকেরা ইহার উৎসাহ প্রদান করা নিতান্ত লজ্জাকর মনে করিলেন। দার্শনিক বিজ্ঞানবিৎ ও ভাষাবিৎ পণ্ডিতগণ ইহার আলোচনা করিতেন ও ইহার অধ্যাপকদিগকে উৎসাহ প্রদান করিতেন, কিন্তু তৎকালে সঙ্গীত নিকৃষ্ট প্রবৃত্তির উত্তেজক হইয়া যাওয়াতে তাঁহারা তাহা হইতে প্রতিনিবৃত্ত হন।

পরন্তু উইলার্ড্ সাহেব বলেন গায়কেরা অধিকাংশই উৎকৃষ্ট হইলেও নিকৃষ্ট-প্রবৃত্ত হওয়াতে সাধু সমাজে সঙ্গীত এক প্রকার অনাদরের সামগ্রী হইয়া দাঁড়াইয়াছে। পূর্ব্বের ন্যায় হইলে সঙ্গীতের আলোচনা এত দিনে সমধিক হইত। অতএব সঙ্গীতের স্বাভাবিক পবিত্র ভাব পুনরুদ্ধার করাই আমার প্রধানতম সঙ্কল্প গুলির মধ্যে একটী, এক্ষণে আমি প্রকৃত সঙ্গীতে এইরূপ মহোপকারিতা বিবেচনায় বিশুদ্ধ সঙ্গীত শাস্ত্রের উৎসাহ প্রদান করিবার নিমিত্তই একখানি সঙ্গীত গ্রন্থ প্রণয়ন করিলাম। ভারতবর্ষে যাহাতে বিশুদ্ধ সঙ্গীতের পুনরনুশীলন হয় তাহাই আমার এ গ্রন্থ প্রণয়নের প্রকৃততম উদ্দেশ্য।

পুরাকালে মুসলমান সম্রাট্‌দিগের রাজত্বের অতি পূর্ব্বে এখানে সঙ্গীতের বিশেষ আদর ও সম্মান ছিল, তখন ইহাকে লোকে দেবতাধিকৃত মনে করিত। ইহার সপ্ত-

স্বরের এক একটীকে এক একটী দেবতাবিশেষের অধিগত বলিয়া উক্ত আছে।(১) আরও ভারতে সঙ্গীত এত পুরাতন যে লোকে ইহার উৎপত্তি দেবতা হইতে বলিয়া থাকেন। তাহা এখন পৌরাণিক হইয়া দাঁড়াইয়াছে।

শাস্ত্রে কথিত আছে, পৃথিবীর সৃষ্টিকালে হরপার্ব্বতী সংবাদে মহাদেবের পঞ্চমুখ হইতে পাঁচ, এবং পার্ব্বতীর মুখ হইতে এক, এই ছয় রাগ প্রথমে সৃষ্ট হয়। তদন্তর পিতামহ ব্রহ্মা এই ছয়টী রাগ প্রথম শিক্ষা করেন। যখন পিতামহ ব্রহ্মা ঋক্, যজু, সাম, অথর্ব্ব এই চারিটী বেদ সৃষ্টি করেন, তখন ঐ চারিটী বেদ হইতে আবার আয়ুর্ব্বেদ অর্থাৎ চিকিৎসা-শাস্ত্র, গান্ধর্ব্ববেদ অর্থাৎ সঙ্গীত-শাস্ত্র, ধনুর্ব্বেদ অর্থাৎ যুদ্ধ-শাস্ত্র এবং স্থাপত্যবেদ অর্থাৎ শিল্পাদি জ্ঞাপক-শাস্ত্র নামক অপর চারিটী উপবেদ প্রস্তুত হয়। তন্মধ্যে গান্ধর্ব্ব বেদটী সাম বেদের অনুগত বলিয়াই বিখ্যাত। এই ছয়টী রাগ গান করিবার জন্য ব্রহ্মা ছয়টী ভিন্ন ভিন্ন ঋতু নির্দ্দিষ্ট করিলেন। বসন্ত ঋতুতে বসন্ত, গ্রীষ্মে পঞ্চম, বর্ষায় মেঘ, হেমন্তে শ্রী, শরৎকালে ভৈরব এবং শিশিরে নট নারায়ণ। ছয়টী রাগ ছয়টী ঋতুর অনুগত আছে বলিয়া কেহ কেহ বলেন যে ছয় ঋতুতে গান করিবার জন্যই প্রথমে ছয় রাগের অধিক সৃষ্ট হয় নাই। একথা আমরা অযুক্তিসঙ্গত বোধ করি না।

পরে এত অল্প সংখ্যক রাগে লোকের আশা পরিপূরণ হইবে না বলিয়া ব্রহ্মা প্রত্যেক ঋতুতে গান করিবার জন্য ঋত্বনুযায়িক প্রত্যেক রাগের অনুগত করিয়া আর ছয় ছয়টী রাগিণী সৃষ্টি করেন, ঐ রাগিণী গুলি যে যে রাগের অনুগত সেই সেই রাগের ভার্য্যা বলিয়া প্রচারিত হয়। পরে তিনি কথিত রাগ রাগিণী সকল নারদ, রম্ভা, তুম্বুরু, হুহু এবং ভরত, এই পাঁচটী শিষ্যকে শিক্ষা দেন, তন্মধ্যে নারদ ও ভরত সঙ্গীত শাস্ত্রের অধ্যাপনা করিতে লাগিলেন। হুহু এবং তুম্বুরু গন্ধর্ব্বদ্বয় কণ্ঠে এবং যন্ত্রে ক্রিয়া সিদ্ধাংশ শিখাইতেন। রম্ভা নাম্নী স্বর্গনর্ত্তকী নৃত্য বিদ্যার শিক্ষা দিতেন এবং উঁহারা প্রত্যেকই এক এক খানি সঙ্গীত গ্রন্থও প্রণয়ন করিলেন। তন্মধ্যে ভরত প্রণীত গ্রন্থই ভূতলে প্রচলিত হয়। ভরতকৃত গ্রন্থ ভদ্র নামক এক জন নট সর্ব্বত্র শিক্ষা দিতেন,

---

(১) ষড়্জ—অগ্নির অধিকৃত।
ঋষভ—ব্রহ্মার ,,
গান্ধার—সরস্বতীর ,,
মধ্যম—মহাদেবের অধিকৃত
পঞ্চম—লক্ষ্মীর ,,
ধৈবত—গণেশের ,,
নিষাদ—সূর্য্যের ,,

ইহা নারদকৃত পঞ্চমসার সংহিতাতে স্পষ্ট দৃষ্ট হয় (১)। মহর্ষি ভরত যে কেবল সঙ্গীত শাস্ত্রেরই শিক্ষা দিতেন এমত নহে; তিনি নাটকাদির, এবং উহার যথা-যোগ্য প্রয়োগ প্রণালীর ও অন্যান্য বিষয়েরও প্রণেতা বলিয়া শাস্ত্রে কথিত আছে। বস্তুতঃ ও তিনি সঙ্গীতের এবং নাটকাদির এরূপ সংস্করণ করিয়া গিয়া-ছেন যে ইহাঁকে ভারত সঙ্গীতের এক প্রকার সংস্কার্তা বলিলেও বলা যাইতে পারে। সাহিত্য দর্পণাদি গ্রন্থেও এ মতের পোষকতা আছে। আরও রাগ রাগিণীর কাল নির্ণয় ও রস নিরূপণ তাঁহা কর্তৃকই হইয়াছে।

মহর্ষি ভরত উক্ত ছয় রাগ ও ছত্রিশ রাগিণী হইতে আবার আটচল্লিশটী উপরাগের সৃষ্টি করিয়া উহাদিগের পুত্ররূপে নির্দ্দেশ করেন। এইরূপ কথিত আছে দিবারাত্রির মধ্যে আটটী প্রহর বিভক্ত থাকা প্রযুক্ত প্রত্যেক প্রহরে গান করিবার জন্য এক এক রাগের আট আটটী করিয়া পুত্র নির্দ্দিষ্ট হয়, যেমন ছত্রিশটী রাগিণী মধ্যে যে ঋতুতে যে রাগ গেয় তদনুযায়ী ঋতুর অনুগত করিয়া ছয় ছয়টী রাগিণী গান করা হইত, তেমনি যে রাগের যে যে পুত্র সেই সেই রাগের ও ঋতুর অনুগত করিয়া দিবারাত্রি আট প্রহরের পৃথক্ পৃথক্ প্রহরে ঐ আট পুত্র পৃথক্রূপে গান করা বিধি ছিল। কেহ কেহ বলেন যে সঙ্গীতে নাকি আটটী মাত্র রস পরিগৃহীত হইয়া থাকে। (সঙ্গীত শাস্ত্রে করুণারসের অন্তর্গত বলিয়া শান্তকে এক পৃথক্ রসরূপে স্বীকার করে না) ঐ আট রসের এক এক রসের অনুগত করিয়া গান করিতে হইবে বলিয়া এক এক রাগের আট আটটী পুত্র নির্দ্দিষ্ট আছে।

উক্ত ভরত মহর্ষির মত ক্রমে বহুল বিস্তার হইয়া আসাতে ঋষিরা ও গন্ধর্ব্বেরা ইহা ক্রমশঃ শিক্ষা করিয়া স্বর্গ এবং মর্ত্ত্যলোকে প্রচার করিতে লাগিলেন। স্বর্গ লোকে যে মত প্রচলিত তাহাকে মার্গ এবং মর্ত্ত্যে প্রচলিত মতকে দেশী বলিয়া ব্যাখ্যাত হইল। গন্ধর্ব্বেরা সঙ্গীত বিদ্যায় এত পারদর্শী হইয়া উঠিলেন যে সঙ্গীত বিদ্যাকে সেই জন্য এক্ষণ পর্য্যন্ত গান্ধর্ব্ব বিদ্যা বলিয়া ব্যবহার হইয়া থাকে।

---

(১) ভরতং নারদং রম্ভাং হুহুং তুম্বুরুমেবচ। পঞ্চ শিষ্যাং স্বতোহধ্যাপ্য সঙ্গীতং ব্যাদিশদ্বিধিঃ॥
ততঃ সঙ্গীতকং কৃত্বা গ্রন্থং সর্ব্বে পৃথক্ পৃথক্। আনন্দয়ন্ দেবরাজং শিষ্যাস্তে ভরতাদয়ঃ॥
রম্ভয়া রচিতা স্বর্গে ততঃ সঙ্গীত সংহিতা। প্রচচার তয়া শক্রো নাট্যানুষ্ঠানমাতনোৎ॥
প্রচচারচ পাতালে হুহু তুম্বুরু সংহিতাং। দেবর্ষে র্ভরতস্যাপি সংহিতা ভুতলে স্থিতা॥
সংহিতানাং প্রচারায় মনসা ভরতাদয়ঃ। ভদ্রনামা নটং চক্রু স্বতো জ্ঞানপ্রভাবতঃ॥
অব্যাহতগতিঃ স্বর্গে পাতালে চ তথাভুবি। অনুষ্ঠানেন গীতানাং ততঃ সর্ব্বানতোষয়ৎ॥
ইতি শ্রীনারদকৃত পঞ্চমসার সংহিতায়াং রাগনির্ণয়ে তৃতীয়াধ্যায়ে।

তদনন্তর দ্বাপরযুগে শ্রীকৃষ্ণের লীলাকালে বৃন্দাবনে তাঁহার চিত্তমোহন জন্য ষোড়শ সহস্র গোপিনী আবার অপর এক একটী রাগ সৃষ্টি করিলেন। ক্রমেই ঐ সকলের পরস্পর সংযোগে অসংখ্য রাগ রাগিণীর সৃষ্টি হইল। কিন্তু এক্ষণে শাস্ত্রাদির লোপ হওয়াতে যদিও শাস্ত্রসঙ্গত সময় ও ঋতুর অনুযায়ী করিয়া সমুদয় রাগ রাগিণী গান করার এখন সম্যক্ ব্যবহার নাই তথাপি ইহা স্বীকার করিতে হইবে যে ইহা অনেকাংশে সম্পন্ন হইয়া থাকে।

সঙ্গীত-গ্রন্থে দৃষ্ট হয় যে সঙ্গীতে চারিটী প্রধান মত আছে। ঈশ্বর মত অর্থাৎ ব্রহ্মার মত, ভরত মত, হনুমন্ত মত এবং কল্লিনাথ মত। কেহ কেহ ঈশ্বর মতকে চারি মতের অন্তর্গত মত না জানিয়া সোমেশ্বর মতকে উক্ত চারি মতের অন্তর্গত বলিয়া থাকেন, কিন্তু তাহা নহে, সোমেশ্বর রাগ বিবোধ নামক যে সঙ্গীত গ্রন্থ প্রণয়ন করেন, তাহা পাঠে স্পষ্ট জানা যায় তিনি উক্ত চারি মতের সার-ভাগ সংগ্রহ করিয়া স্বীয় গ্রন্থ প্রস্তুত করিয়াছিলেন, তাঁহাকে এক জন সংগ্রহ-কর্ত্তা ব্যতীত চারি মতের অন্তর্গত একটী মত মাত্রের সংস্থাতা বলা অবৈধ। যাহাই হউক, সোমেশ্বর বড় সাধারণ সঙ্গীতাধ্যাপক ছিলেন না, তাঁহার কৃত রাগ বিবোধে আমাদের ভারতবর্ষীয় প্রাচীন স্বরলিপির নিয়ম এবং আরও অন্যান্য সঙ্গীতের বিশেষ বিশেষ নিয়ম উত্তমরূপে পাওয়া যায়।

যে চারিটী প্রধান মতের বিষয় উক্ত হইল, রাগাদির কাল এবং ঋতু নির্ণয় ইত্যাদি বিষয়ে উহাদের মধ্যে পরস্পরের স্থানে স্থানে অনৈক্য আছে; বস্তুতঃ ঔপপত্তিক অংশ হনুমন্ত মতে ব্যতীত প্রায় অপর তিনটীতেই একরূপ; আমাদের যাবতীয় সঙ্গীত গ্রন্থে ছয় রাগ এবং ছত্রিশ রাগিণী লিখিত হইয়াছে, কিন্তু হনুমন্ত মতে ছয় রাগ এবং ত্রিশটী রাগিণী মাত্র লেখা আছে। এরূপে হনুমন্তের সহিত অপর তিনটী মতের অসৌসাদৃশ্য দেখা যায়। কেহ কেহ বলেন হনুমন্ত মত কোন সময়ে দক্ষিণ হিন্দুস্থানীয় মাদ্‌রাজ্ প্রভৃতি রাজ্যে ব্যবহৃত ছিল। কিন্তু তন্মতের এক খানিও সমগ্র গ্রন্থ ভারতবর্ষের কুত্রাপি এখন আর দেখিতে পাওয়া যায় না। রত্নাকর এবং সঙ্গীত দর্পণাদি গ্রন্থে কেবল দুই একটী হনুমন্ত মতের বচন স্থানে স্থানে উদ্ধৃত হইয়াছে এই মাত্র, অতএব পূর্ব্বে লিখিত হইয়াছে যে কোন সময়ে মাদ্‌রাজ্ প্রদেশে হনুমন্ত মতের ব্যবহার ছিল আমাদিগের এ অনুমানও অলীক নহে, তবে কালক্রমে মূল গ্রন্থ একবারে বিলুপ্ত হইয়া গিয়া থাকিবে। এই চারি মতের পরস্পরের অনেক অনৈক্য। কল্লিনাথ মতের সহিত ভরতমতের একতা নাই। এ

বিভিন্নতা কেবল রাগরাগিণী বিষয়েই। অন্যান্য বিষয়ে ঐকমত্য দৃষ্ট হয়। কিন্তু হনুমন্তের সহিত ইহাদিগের কাহারও ঐক্য নাই।

অনেকেরই এরূপ সংস্কার আছে যে আমাদিগের এতৎ প্রদেশে এবং উত্তরপশ্চিমাঞ্চলে হনুমন্ত মতই প্রচলিত, অন্য কোন মতেরই প্রচলন নাই; ইহা তাহাদিগের একটী বিশেষ ভ্রম। কারণ হনুমন্তমতই যদি প্রচলিত থাকিত, তাহা হইলে উক্ত মতের গ্রন্থও অনেক পাওয়া যাইবার সম্ভাবনা ছিল, অনেক পাওয়া যাইবার কথা দূরে থাক, বিখ্যাত পণ্ডিত সর্ উইলিয়ম জোন্সও বলিয়া গিয়াছেন যে আমি এত অনুসন্ধান করিয়াছি কিন্তু হনুমন্ত মত-প্রচলন পরিপোষক কোন গ্রন্থ বা কোন প্রমাণ চিহ্ন প্রাপ্ত হই নাই। আরও এখানে অন্যান্য মত-সম্মত ছয় রাগ ছত্রিশ রাগিণীই সকলে জানেন। হনুমন্তমত প্রচলিত থাকিলে তদনুগত ছয় রাগ ও ত্রিশ রাগিণীই সকলে জানিতেন। কেবল রত্নাকর কর্ত্তা এবং সঙ্গীতদর্পণ কর্ত্তার উদ্ধৃত হনুমন্তমতের দুই একটী বচন দৃষ্টমাত্রে আমরা এতদ্দেশে ইহার প্রচলন কোনমতেই স্বীকার করিতে পারি না।

যাহা হউক, ভারতবর্ষে সঙ্গীত এত পুরাতন! দেবতা হইতে ইহার উৎপত্তি! দেবতারা ইহা শিক্ষা করিতেন! তৎপরে সঙ্গীত ক্রমে পরিণত হইয়া আসিতে ছিল, কিন্তু দুর্ভাগ্যবশতঃ দিগ্বিজয়ী আলেক্‌জণ্ডর ভারতবর্ষে পদার্পণ করণাবধি (অর্থাৎ খ্রীষ্টজন্মের ৩২৭ বৎসর পূর্ব্ব অবধি) এতদ্দেশে সঙ্গীতচর্চ্চা ক্রমে মন্দীভূত হইতে লাগিল। কারণ ভারতবর্ষ তখন হইতেই ক্রমাগত বিদেশীয় জেতাদিগের শাসনপরতন্ত্র হইয়া স্বাধীনতা বিচ্যুত হইতে থাকিল। কবিতা, সঙ্গীত, চিত্রবিদ্যা প্রভৃতি প্রায় স্বাধীন দেশেই সমুন্নতাবস্থ হইয়া থাকে যেহেতু যে রাজ্যে শান্তি ও শাসন প্রণালীর অটলভাব সেইখানেই লোকে কল্পনা প্রভৃতি স্বাধীন বৃত্তি সকল যথেষ্ট পরিমাণে পরিচালন করিতে পারে। এই জন্যই প্রাচীন গ্রীসে, রোমে, মিসরে ও ভারতবর্ষে এবং আধুনিক ইটালীতে সঙ্গীতাদির এত প্রাদুর্ভাব। এই জন্যই সর্ উইলিয়ম জোন্স বলিয়া গিয়াছেন যে, ভারতবর্ষ যদি আর দুই সহস্র বৎসর কাল হিন্দুরাজাদিগের অধীনে থাকিত, তাহা হইলে এখানেই সঙ্গীত উন্নতির পরাকাষ্ঠা প্রাপ্ত হইত। রাজার উৎসাহে ইহার অনেক উন্নতি হইতে পারিত। দিল্লীর অধিপতি আকবর সাহা যদি ইহার উৎসাহ না দিতেন, তাহা হইলে এতদ্দেশে ক্রিয়াসিদ্ধাংশেরও লোপাপত্তি ঘটিত। কখনই হরিদাস স্বামী, তানসান্, মানতরঙ্গ, তানতরঙ্গ ও বীণাবাদক ফিরোজখাঁ প্রভৃতি গায়কগণ এত প্রসিদ্ধ হইতে পারিতেন

না। পরন্তু মুসলমানদিগের রাজত্বসময়েও আমাদিগের সঙ্গীত অনেক পরিবর্ত্তিত হইয়া যায়। তাহারা আমাদিগের সঙ্গীতই নিজ মতের অনুগত করিয়া লয়। তাহাদিগের নিজের সঙ্গীত ছিল না। কারণ তাহাদিগের ধর্ম্মশাস্ত্র কোরাণেই তৎপরিশীলনের বিশেষ নিষেধ আছে। সুতরাং ভারতসঙ্গীতই তাহাদিগের সঙ্গীতের আদর্শ। এরূপ নিষেধ থাকিলেও সঙ্গীতের মনোহারিতা ও মহোপকারিতা দর্শন করিয়া মুসলমান সম্রাটদিগের উৎসাহে আমাদিগের সঙ্গীতেরই অনুকরণ করিয়া তাহারা সঙ্গীতানুশীলন করিত। তাহারা যে বার মোকাম চব্বিশ গুস্থা ও আট্চল্লিশ শোভা স্থির করিয়াছে তাহাও আমাদিগের সঙ্গীতের অনুকরণ মাত্র। পারস্য গ্রন্থে কথিত আছে যে বার মাসে গান করিতে হইবে বলিয়া উক্ত বারটী মোকাম সৃষ্ট হইয়াছে। তদনন্তর দিবা এবং রাত্রি এই দুই কালে গান করিবার জন্য প্রত্যেক মাসের অনুগত মোকামের দুই দুইটী ভার্য্যা নির্দ্দিষ্ট, ইহাদিগের সাধারণ নাম গুস্থা। আরও তাহাদিগের মতে চারিটী মাত্র ঋতু, সেই চারি ঋতুর মধ্যে এক এক ঋতুতে বার মোকামের অনুসারি করিয়া গান করিবার জন্য আর চারিটী করিয়া শোভা স্বীকৃত হইয়া থাকে। সুতরাং তাহারা এইরূপে মোকাম বারটী গুস্থা চব্বিশটী এবং শোভা আটচল্লিশটী স্থির করিয়াছে।

মুসলমানদিগের সঙ্গীত যে আমাদিগের সঙ্গীত হইতেই তাহার প্রমাণ এই যে, পারস্ত ভাষায় সঙ্গীতের গ্রন্থ বড় অধিক পাওয়া যায় না; কেবল পারস্তদেশবাসী মির্জা খাঁ কৃত "তোপ্পেল হিন্দ্" নামে এক খানি গ্রন্থ আছে, তাহা সংস্কৃত গ্রন্থের অনুবাদ মাত্র। বার মোকাম ইত্যাদিও উক্ত পণ্ডিত কর্তৃক সৃষ্ট হয়। কেহ যে আমীর খস্রুকে উহাদিগের সৃষ্টিকর্ত্তা বলিয়া স্বীকার করিয়া থাকেন। এসিয়াটিক্ রিসর্চ্চ গ্রন্থে স্পষ্ট লেখা আছে যে বার মোকাম ইত্যাদি মির্জা খাঁই সৃষ্টি করিয়াছেন। কিন্তু তাঁহারা আমাদিগের সঙ্গীতের ঔপপত্তিকাংশ নিতান্ত কঠিন বলিয়া অপেক্ষাকৃত সহজ ক্রিয়া-সিদ্ধাংশ মাত্রই গ্রহণ করিয়াছেন। সুতরাং তাঁহারা সঙ্গীতের সারভাগ ঔপপত্তিকাংশ পরিত্যাগ করাতে ঋষিগণ প্রণীত এতদ্বিষয়ক উত্তম উত্তম গ্রন্থ একেবারেই বিলুপ্ত হইয়া গিয়াছে। আর যে দুই এক খানি গ্রন্থ ইতস্ততঃ দৃষ্ট হয় তাহার আলোচনাও মন্দীভূত হওয়াতে তাহারও আবার প্রকৃত উপদেষ্টা পাওয়া যায় না। সুতরাং তাহা বুঝিয়া উঠা নিতান্ত কষ্টসাধ্য। কিন্তু ক্রিয়াসিদ্ধের স্বরলিপিপক্ষে ঔপপত্তিকাংশ যে নিতান্ত প্রয়োজনীয় ইহা সকলেই স্বীকার করিবেন। ইহার পুনরুদ্ধার করাও আমার আর একটী উদ্দেশ্য।

সংস্কৃতগ্রন্থ হইতে যে সকল মত প্রাপ্ত হওয়া গিয়াছে তত্তাবতের সহিত ইংরাজী ও দেশীয় মতের পরস্পর সামঞ্জস্য করিয়া এই গ্রন্থ প্রণয়ন করা হইল। এই গ্রন্থখানি ঔপপত্তিক ও ক্রিয়াসিদ্ধ এই দুই ভাগে বিভক্ত, আবার ঔপপত্তিকাংশ সংজ্ঞাকাণ্ড গীতকাণ্ড ও বাদ্যকাণ্ড এবং নৃত্যকাণ্ড এই চারিকাণ্ডে বিভক্ত হইয়াছে। সংজ্ঞাকাণ্ডে—নাদ, শ্রুতি, মূর্চ্ছনা, গমক, তান, লয়, প্রভৃতি সঙ্গীত-শাস্ত্র-ব্যবহৃত সংজ্ঞা গুলি লিখিত আছে। গীতকাণ্ডে—রাগাদির উৎপত্তি, যে যে সময়ে যে যে রসে যে যে রাগ গান করিতে হইবে, বাদী, সম্বাদী, অনুবাদী এবং বিবাদীর বিষয়; ভারতবর্ষের প্রসিদ্ধ প্রসিদ্ধ গায়কগণের নাম, এতদ্দেশ-প্রচলিত গীতাবলীর লক্ষণ এবং তদুপযুক্ত আরও অন্যান্য কতকগুলি বিষয় লিখিত হইয়াছে। বাদ্যকাণ্ডে—তালাদির নিয়ম এবং এতদ্দেশীয় প্রচলিত যন্ত্রের বিষয় লেখা আছে। নৃত্যকাণ্ডে—নৃত্যভেদ এবং নৃত্যের কি কি উপযোগী তাহাই বর্ণিত আছে। পরিশেষে গায়কদিগের লক্ষণও লিখিত হইয়াছে। ক্রিয়াসিদ্ধ ভাগে সঙ্গীতের অবনতির কারণ, স্বরলিপি পদ্ধতির লোপ, ইহার আবশ্যকতা, এবং ইউরোপীয় স্বরলিপির সম্পূর্ণাবস্থা সত্ত্বেও এতদ্দেশে তাহার অনুপযোগিতা, আমাদিগের প্রাচীন পদ্ধতির সংস্করণ করিয়া স্থির রাখা, এ সকলের কারণ এবং ইউরোপীয় হার্‌মনি ও অক্‌টেভ্ এ সকল সম্বন্ধে বিচার, কণ্ঠ অপেক্ষা যন্ত্রে রাগাদির আলাপ-শিক্ষা-সৌলভ্যের পোষকতা, সেতার শিক্ষার প্রথম নিয়ম, আরব্ধিদিগের প্রথম সাধন স্বরলিপিযোগে গত ও রাগাদির আলাপ, তবলাযন্ত্রে বাদ্যের বোল কিরূপে সাধনা করিতে হয় তাহার কথঞ্চিৎ নিয়ম, এ সকল সংক্ষেপে লিখিত হইয়াছে। কিন্তু জানি না কতদূর কৃতকার্য্য হইলাম।

উপসংহারকালে পাঠকমণ্ডলী সমীপে বিজ্ঞাপিতব্য এই যে, আমার আশ্রয়-কল্পপাদপ সঙ্গীতাভিজ্ঞ বিজ্ঞোত্তম সুবিখ্যাত বিদ্যানুরাগী শ্রীলশ্রীযুক্ত বাবু যতীন্দ্র-মোহন ঠাকুর মহোদয়ের আদেশ ও উপদেশ গ্রহণ পূর্ব্বক আমি প্রথমে রাগের আলাপ, তাল, লয়, গ্রাম, গমক, মূর্চ্ছনা, শ্রুতি প্রভৃতির লক্ষণ ইত্যাদি কএকটী স্থূল স্থূল বিষয় লিপিবদ্ধ করিয়া এক খানি ক্ষুদ্র পুস্তক প্রস্তুত করিয়াছিলাম। পরে উক্ত শ্রীযুক্তের কনিষ্ঠ ভ্রাতা (আমি যাঁহাকে সঙ্গীতশাস্ত্রের ছাত্র বলিয়া অভিমান করি) সেই আয়ুষ্মান শ্রীলশ্রীযুক্ত বাবু শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর মহোদয় মৎপ্রণীত সেই পুস্তক দৃষ্টে আদরাতিশয়ে উৎসাহ প্রদানপূর্ব্বক আমাকে সাধারণের নিকট প্রস্তুত

করিয়া দিতে উদ্যত হইলেন, হইয়া অপরিমিত যত্ন ও পরিশ্রম প্রাচুর্য্য স্বীকার করত নানা সংস্কৃত ইংরাজী ও পারস্য প্রভৃতি সঙ্গীতশাস্ত্র পর্য্যালোচনা করিয়া তত্তৎ গ্রন্থের সারাংশ ও প্রমাণ প্রয়োগাদি সমুদয় সংগ্রহ পূর্ব্বক আমার ঐ ক্ষুদ্র পুস্তকখানি প্রভূতরূপে পল্লবিত করিয়াছেন, এবং পুস্তক মুদ্রাঙ্কনে আমাকে সেই ধনকুবের বদান্যবর মহোদয় সম্পূর্ণ ব্যয় সাহায্যও করিয়াছেন, ফলে তাঁহা হইতেই আমি এই দীর্ঘকলেবর সঙ্গীতসার গ্রন্থের গ্রন্থকর্ত্তা ও প্রকাশকর্ত্তা হইয়াছি।

অবশেষে বক্তব্য এই যে, সুপ্রসিদ্ধ বীণকারসঙ্গীতজ্ঞ লছমীপ্রসাদ মিশ্র মহাশয়ের নিকটে অনেকগুলি রাগের ক্রিয়াসিদ্ধাংশ সংগ্রহ বিষয়ে আমি প্রচুর সাহায্য প্রাপ্ত হইয়াছি, আর "ট্রাবলস্ অব এ হিন্দু" নামক গ্রন্থ প্রণেতা শ্রীযুক্ত বাবু ভোলানাথ চন্দ্র মহাশয়, শ্রীযুক্ত বাবু রাজেন্দ্রলাল মিত্র মহাশয়, এবং শ্রীযুক্ত বাবু কালীপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়দিগের নিকটে আমি পুস্তক প্রণয়নের অনেক সাহায্য প্রাপ্ত হইয়াছি। শ্রদ্ধাস্পদ পণ্ডিতবর শ্রীযুক্ত শ্রীরাম ন্যায়বাগীশ মহাশয়ও প্রমাণ প্রয়োগ বিষয়ে আমার আনুকূল্যের ত্রুটি করেন নাই, এবং আমার পরম প্রেমাস্পদ অকৃত্রিম মিত্র গবর্ণমেণ্ট সংস্কৃত বিদ্যালয়ের অন্যতম অধ্যাপক শ্রীযুক্ত পণ্ডিত রামনারায়ণ তর্করত্ন মহাশয় যত্নপূর্ব্বক পুস্তকের আদ্যোপান্ত সংস্করণ ও পরিশোধন করিয়া আমার যথেষ্ট উপকার করিয়াছেন, এই সকল মহাশয়দিগের নিকট আমি কৃতজ্ঞতাপাশে চিরকাল আবদ্ধ রহিলাম।

এক্ষণে সঙ্গীত মর্ম্মজ্ঞ সুবিজ্ঞ পাঠকগণ! আমার বিনতি ভাবে নিবেদন এই যে, দীর্ঘ অনুক্রমণিকা দেখিয়া বিরক্ত হইবেন না। পুস্তক খানি যে অভিপ্রায়ে প্রণীত হইয়াছে তাহা সুসিদ্ধ হইয়াছে কি না একবার আদ্যোপান্ত পাঠ করিয়া দেখুন। পাঠ করিয়া যদি আপনারা ইহাকে পাঠযোগ্য জ্ঞান না করেন তবে নিশ্চয়ই আমি বোধ করিব যে আমার অভিপ্রায় সম্যক্ সিদ্ধ হয় নাই, কিন্তু তাহাতে আমার বিশেষ দুঃখ নাই, কারণ আমি নিশ্চয়ই জানি যে, যদিও আমি নিজে কৃতকার্য্য না হইলাম ভবিষ্যতে অন্য কোন কৃতবিদ্য এই সোপান অবলম্বন করিলে তিনি সফলকাম হইবেনই হইবেন, ইতি।

শ্রীক্ষেত্রমোহন গোস্বামী,
পাথুরিয়াঘাটা বঙ্গনাট্যালয়।

সঙ্গীতসার।

সংজ্ঞাকাণ্ড।

প্রথম পরিচ্ছেদ।

যে শাস্ত্রদ্বারা গান বাদ্য এবং নৃত্যাদি প্রকরণ সম্যক্ প্রকারে অবগত হওয়া যায়, তাহাকে সঙ্গীত শাস্ত্র কহে। সঙ্গীত শাস্ত্র তিন প্রকারে বিভক্ত, যথা—গীত-কাণ্ড, বাদ্যকাণ্ড, ও নৃত্যকাণ্ড; এই তিনটী একত্র করিলে তৌর্য্যত্রিক বলাযায়। তৌর্য্যত্রিক দুই প্রকার—ঔপপত্তিক* এবং ক্রিয়াসিদ্ধ†। নিয়ম বা সিদ্ধান্ত অথবা গ্রন্থাদির দ্বারা যে তৌর্য্যত্রিক প্রতিপন্ন হইয়াছে তাহাকে ঔপপত্তিক তৌর্য্যত্রিক কহে, ব্যবহারানুযায়িক তৌর্য্যত্রিককে ক্রিয়াসিদ্ধ তৌর্য্যত্রিক কহে।

নাদ।

নদধাতুর অর্থ ধ্বনি, সুতরাং নাদশব্দের যোগরূঢ়িশক্তি দ্বারা ধ্বনিবিশেষকে কহা যায়। সংস্কৃতশাস্ত্রমতে কথিত আছে আকাশ হইতে নাদ জন্মে, ঐ নাদ কোন বস্ত্বন্তরে আঘাত লাগিয়া বায়ুসংযোগে শ্রাবণপ্রত্যক্ষ হয় অর্থাৎ শোনা যায়। এই নাদ দ্বিবিধ—বর্ণাত্মক ও ধ্বন্যাত্মক; কণ্ঠ, তালু প্রভৃতির অভিঘাত-জনিত যে নাদ তাহাকে ব্যক্ত বা বর্ণাত্মক নাদ কহা যায়, যেমন গান ও পুস্তকাদি পাঠ ইত্যাদি। কোন বস্তুতে অন্য বস্তুর অভিঘাতে যে নাদ অস্পষ্টরূপে উৎপন্ন হয় তাহাকে ধ্বন্যাত্মক নাদ কহে; যেমন তব্‌লাতে হস্তাদির দ্বারা সমুত্থিত শব্দ, একটা কাষ্ঠ লইয়া অন্য কাষ্ঠের সহিত ঠক্ ঠক্ শব্দ। বাস্তবিক শব্দ মাত্রকেই নাদ বলা যায়, মনুষ্যাদির কণ্ঠে যে নাদ জন্মে তাহাকে বর্ণাত্মক বলে, এবং কোন বস্তুতে অন্য বস্তুর আঘাতে যাহা জন্মে তাহাকে ধ্বন্যাত্মক কহে। নাদের মূল কারণ আকাশ, বায়ু সংযোগে নাদ প্রকৃষ্টরূপে প্রকাশ পায়।

* Theoretical. † Practical.

শ্রুতি।

নাদ হইতে শ্রুতির জন্ম। সচরাচর হিন্দিভাষায় শ্রুতিশব্দকে শোরৎ বলিয়া ব্যবহার করা যায়। সঙ্গীতগ্রন্থকর্ত্তারা লিখিয়াছেন যেমন মীনসকল জলমধ্য দিয়া গমন করিলে তাহার কোন চিহ্ন উপলব্ধি হয় না, এবং আকাশে পক্ষিগণের সঞ্চরণ-মার্গ লক্ষিত হয় না, স্বরমধ্যগত শ্রুতিরও সেইরূপ কোন বিশেষ চিহ্ন অনুভূত হয় না, কেবল শ্রবণেন্দ্রিয়দ্বারা অনুভব মাত্র হয়।

শ্রুতি দ্বাবিংশতিটী, যথা—তীব্রা, কুমুদ্বতী, মন্দা, ছন্দোবতী, দয়াবতী, রঞ্জনী, রতিকা, রৌদ্রী, ক্রোধী, বজ্রিকা, প্রসারিণী, প্রীতি, মার্জ্জনী, ক্ষিতি, রক্তা, সন্দীপনী, আলাপনী, মদন্তী, রোহিণী, রম্যা, উগ্রা, ক্ষোভিণী। ইহারা স্বরের সূক্ষ্মাংশ মাত্র, যখন কোন গায়ক বা বাদক গান কিম্বা কোন যন্ত্রাদি বাদ্য করেন তখন মূর্চ্ছনা অর্থাৎ এক সুর হইতে অন্য সুর অবিচ্ছেদে প্রকাশ করিতে গেলে সেই উভয় সুরের মধ্যস্থলে যে অতি সূক্ষ্ম সুরাংশগুলি অনুভূত হয় তাহাকে শ্রুতি কহে। ইহারা প্রতি সুরের মধ্যে মধ্যে থাকে। শ্রুতি যে সুরের সূক্ষ্মাংশ মাত্র, বিজ্ঞবর স্যর উইলিয়ম্ জোন্স মহোদয়ও আমাদের হিন্দু সঙ্গীত লিখিবার সময়ে এটি স্পষ্ট বলিয়া গিয়াছেন।

ষড়জাদি সপ্তস্বর।

শ্রুতি হইতে প্রত্যেক স্বরের জন্ম হইয়াছে। স্বর সাতটী—খরজ, ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত, নিষাদ; ইহাদের প্রত্যেককে এক একটি ধাতু বলে। সচরাচর কথোপকথন সময়ে ইহাদের কেবল আদি অক্ষর সা, ঋ, গ, ম, প, ধ, নি, মাত্র গ্রহণ করিয়া ব্যবহার করা যায়। স্বরের ভাষা সুর। এই কয়টি সুর মনুষ্যাদির কণ্ঠে ও বীণাদি যন্ত্রে সুন্দররূপে উত্থিত হইয়া থাকে। সঙ্গীতশাস্ত্রে এ প্রকার কথিত আছে যে এই সাত সুর সাতটি পশুর ধ্বনি হইতে গৃহীত—ময়ূর হইতে ষড়জ বা খরজ, বৃষভ হইতে ঋষভ, ছাগ হইতে গান্ধার, শৃগাল হইতে মধ্যম, কোকিল হইতে পঞ্চম, অশ্ব হইতে ধৈবত, হস্তী হইতে নিষাদ; কিন্তু আমার এ বিষয়ে বিলক্ষণ সন্দেহ আছে, স্বর-সংগ্রহকর্ত্তা যে এই সপ্তবিধ পশুরই স্বর লইয়া স্বরসংখ্যা নির্ণয় করিয়াছেন তাহার নিশ্চয় কি? এবং এক সময়ের মধ্যে এই সাতটি পশু ক্রমান্বয়ে যে আপন আপন ধ্বনি প্রকাশ করিয়াছিল ইহাও কোনমতে সম্ভাবিত হইতে পারে না, ইহাতেই বোধ করি এটি কেবল প্রবাদমাত্র, বাস্তবিক তাহা নহে; তবে এমন হইতে পারে যে খেচর

ভূচর জীবকুল হইতে এবং আঘাত ও পতন হইতে অসংখ্য ধ্বনি উত্থিত হইয়া থাকিবে, ঐ সকল ধ্বনির এক দুই করিয়া ক্রমে সংখ্যা গণনায় কোন স্বর-সংগ্রহকর্ত্তা সাতটির অধিক স্বর পান নাই, আট সংখ্যা করিতে গেলেই নিম্নের খরচের সহিত মিলিয়া যায়। এইরূপ নিশ্চয় করিলেই বা দোষ কি ?

সুর যত উচ্চ হইবে ততই নিম্নের প্রত্যেক সুরের সহিত মিলিত হইয়া সাতটির অধিক হইবে না। যেমন অঙ্কসংখ্যা এক অবধি নয় পর্য্যন্ত নির্দ্দিষ্ট আছে, কিন্তু নয়ের অধিক দশ করিতে গেলে পুনরায় সেই পূর্ব্বের একের সহিত বিন্দু সংযোগ করিতে হয়, ইহাও সেইরূপ ; সাতটির অধিক সুর করিতে গেলে পুনরায় সেই নীচের ষড়্জাদির সহিত ক্রমে সংযোগ হইয়া পড়ে। এই সাতটি সুরের ক্রমান্বয়ে ঊর্দ্ধগতির নাম অনুলোম বা আরোহণ এবং যথাক্রমে নিম্নগতির নাম বিলোম বা অবরোহণ যাহাকে সঙ্গীতব্যবসায়ীরা আরোহী ও অবরোহী কহিয়া থাকেন।

সাতটী সুরের সমান সংখ্যায় শ্রুতি হয় না, সেতারাদি যন্ত্রে পরদার প্রতি দৃষ্টিপাত করিয়া দেখিলে অনায়াসেই বোধ হইবে খরজ এবং ঋখবের মধ্যস্থানে যে পরিমাণে স্থান আছে, গান্ধার এবং মধ্যমের মধ্যস্থানে সে পরিমাণে স্থান পাওয়া যায় না, এই হেতু স্থানের ন্যূনতা এবং আধিক্য অনুসারে অর্থাৎ যে উভয় সুরের মধ্যে অল্প পরিমাণে স্থান আছে সেখানে শ্রুতির স্বল্পতা এবং যে উভয় সুরের মধ্যে অধিক স্থান দেখিতে পাওয়া যায় সে স্থানে শ্রুতিরও আধিক্য নির্দ্দিষ্ট হইয়াছে, এই নিমিত্তে সাতটী সুর পরস্পর সমান পরিমাণে নাই, যদ্যপি সাতটী সুর সমান থাকিত তাহা হইলে ঋখব, গান্ধার, ইত্যাদি যে কোন সুর ইচ্ছা তাহাকে বিকৃত স্বরের সাহায্য ব্যতীত বাজান যাইতে পারিত, খরজ ব্যতীত অন্য কোন সুরকে আশ্রয় করিয়া বাজাইতে গেলে বিকৃত স্বর ব্যতীত কখনই স্বরগ্রাম স্থির হইবে না।

ঋখবকে যদ্যপি স্বরগ্রাম করা যায় তাহা হইলে এইরূপ বিকৃত স্বরের আবশ্যক, যথা—

ঋখব = সুর। গান্ধার = ঋখব। কড়িমধ্যম = গান্ধার। পঞ্চম = মধ্যম। ধৈবত = পঞ্চম। নিষাদ = ধৈবত। কোমল ঋখব = নিষাদ।

ইহাতে কড়িমধ্যম এবং কোমল ঋখব এই দুইটি বিকৃত স্বর যোগে স্বরগ্রাম স্থির হইবে।

গান্ধারকে যদ্যপি স্বরগ্রাম করাযায় তাহা হইলে এইরূপ বিকৃত স্বরের আবশ্যক।

যথা—

গান্ধার=স্থুর। কড়িমধ্যম=ঋখব। কোমল ধৈবত=গান্ধার। ধৈবত=মধ্যম। নিষাদ=পঞ্চম। কোমল ঋখব=ধৈবত। কোমল গান্ধার=নিষাদ।

ইহাতে কড়িমধ্যম, কোমল ধৈবত, কোমল ঋখব, কোমল গান্ধার, এই চারিটী বিকৃত স্বর যোগে স্বরগ্রাম স্থির হইবে।

মধ্যমকে যদ্যপি স্বরগ্রাম করা যায় তাহা হইলে এই রূপ বিকৃত স্বরের আবশ্যক, যথা—

মধ্যম=স্থুর। পঞ্চম=ঋখব। ধৈবত=গান্ধার। কোমল নিষাদ=মধ্যম। স্থুর=পঞ্চম। ঋখব=ধৈবত। গান্ধার=নিষাদ।

ইহাতে কোমল নিষাদমাত্র বিকৃত স্বর যোগে স্বরগ্রাম স্থির হইবে।

পঞ্চমকে যদ্যপি স্বরগ্রাম করা যায় তাহা হইলে এইরূপ বিকৃত স্বরের আবশ্যক, যথা—

পঞ্চম=স্থুর। ধৈবত=ঋখব। নিষাদ=গান্ধার। স্থুর=মধ্যম। ঋখব=পঞ্চম। গান্ধার=ধৈবত। কড়িমধ্যম=নিষাদ।

ইহাতে কড়িমধ্যম মাত্র বিকৃত স্বর যোগে স্বরগ্রাম স্থির হইবে।

ধৈবতকে যদ্যপি স্বরগ্রাম করা যায় তাহা হইলে এইরূপ বিকৃত স্বরের আবশ্যক, যথা—

ধৈবত=স্থুর। নিষাদ=ঋখব। কোমল ঋখব=গান্ধার। ঋখব=মধ্যম। গান্ধার=পঞ্চম। কড়িমধ্যম=ধৈবত। কোমল ধৈবত=নিষাদ।

ইহাতে কোমল ঋখব, কড়িমধ্যম, কোমল ধৈবত, এই তিনটী বিকৃত স্বরযোগে স্বরগ্রাম স্থির হইবে।

নিষাদকে যদ্যপি স্বরগ্রাম করা যায় তাহা হইলে এইরূপ বিকৃত স্বরের আবশ্যক, যথা—

নিষাদ=স্থুর। কোমল ঋখব=ঋখব। কোমল গান্ধার=গান্ধার। গান্ধার=মধ্যম। কড়িমধ্যম=পঞ্চম। কোমল ধৈবত=ধৈবত। কোমল নিষাদ=নিষাদ।

ইহাতে কোমল ঋখব, কোমল গান্ধার, কড়িমধ্যম, কোমল ধৈবত, কোমল নিষাদ, এই পাঁচটী বিকৃত স্বরযোগে স্বরগ্রাম স্থির হইবে।

ইতি প্রাকৃত স্বরবিবেক।

বিকৃত স্বরের স্বরগ্রাম।

কোমল ঋখবকে যদ্যপি স্বরগ্রাম করা যায় তাহা হইলে বিকৃত এবং প্রাকৃত স্বরযোগে স্বরগ্রাম স্থির হইবে, যথা—

কোমল ঋখব = সুর। কোমল গান্ধার = ঋখব। মধ্যম = গান্ধার। কড়ি-মধ্যম = মধ্যম। কোমল ধৈবত = পঞ্চম। কোমল নিষাদ = ধৈবত। সুর = নিষাদ।

ইহাতে প্রাকৃত সুর—মধ্যম এবং খরজ, এই দুইটী মাত্র লাগিবে।

কোমল গান্ধারকে যদ্যপি স্বরগ্রাম করা যায় তাহা হইলে বিকৃত এবং প্রাকৃত স্বরযোগে স্বরগ্রাম স্থির হইবে, যথা—

কোমল গান্ধার = সুর। মধ্যম = ঋখব। পঞ্চম = গান্ধার। কোমল ধৈবত = মধ্যম। কোমল নিষাদ = পঞ্চম। সুর = ধৈবত। ঋখব = নিষাদ।

ইহাতে প্রাকৃত সুর—মধ্যম, পঞ্চম, খরজ, ঋখব, এই চারিটী মাত্র লাগিবে।

কড়িমধ্যমকে যদ্যপি স্বরগ্রাম করা যায় তাহা হইলে বিকৃত এবং প্রাকৃত স্বর-যোগে স্বরগ্রাম স্থির হইবে, যথা—

কড়িমধ্যম = সুর। কোমল ধৈবত = ঋখব। কোমলনিষাদ = গান্ধার। নিষাদ = মধ্যম। কোমল ঋখব = পঞ্চম। কোমল গান্ধার = ধৈবত। মধ্যম = নিষাদ।

ইহাতে প্রাকৃত সুর—মধ্যম এবং নিষাদ, এই দুইটী মাত্র লাগিবে।

কোমল ধৈবতকে যদ্যপি স্বরগ্রাম করা যায় তাহা হইলে বিকৃত এবং প্রাকৃত স্বর-যোগে স্বরগ্রাম স্থির হইবে, যথা—

কোমল ধৈবত = সুর। কোমল নিষাদ = ঋখব। সুর = গান্ধার। কোমল ঋখব = মধ্যম। কোমল গান্ধার = পঞ্চম। মধ্যম = ধৈবত। পঞ্চম = নিষাদ।

ইহাতে প্রাকৃত সুর—খরজ, মধ্যম এবং পঞ্চম, এই তিনটী মাত্র লাগিবে।

কোমল নিষাদকে যদ্যপি স্বরগ্রাম করা যায় তাহা হইলে বিকৃত এবং প্রাকৃত স্বরযোগে স্বরগ্রাম স্থির হইবে, যথা—

কোমল নিষাদ = সুর। সুর = ঋখব। ঋখব = গান্ধার। কোমল গান্ধার = মধ্যম। মধ্যম = পঞ্চম। পঞ্চম = ধৈবত। ধৈবত = নিষাদ।

ইহাতে প্রাকৃত সুর—খরজ, ঋখব, মধ্যম, পঞ্চম এবং ধৈবত, এই পাঁচটী মাত্র লাগিবে।

ইতি বিকৃতস্বর বিবেক।

এইরূপ স্বরবিবেকের বিষয় ইংরাজী সঙ্গীতঅধ্যাপক হামিল্‌টন সাহেব কৃত পেয়ানো শিক্ষাবিধায়ক গ্রন্থের সাত পৃষ্ঠার সহিত ঐক্য আছে, আমাদের মতে এবং ইংরাজি মতে স্বরবিবেক প্রণালীর শ্রুতির অনুরোধে কিছু বিভিন্নতা হয়। আমাদের মতে এবং ইংরাজি মতে স্পষ্ট লেখা আছে খরজ ব্যতীত তদন্য ঋখবাদিকে স্বরগ্রাম করিতে গেলে বিকৃতস্বরের অবশ্যই প্রয়োজন হইয়া থাকে, যদ্যপি এবিষয়ে কাহারো সন্দেহ হয় তবে পেয়ানোযন্ত্রে দেখিলে স্পষ্ট প্রত্যক্ষ হইবে, সি, অর্থাৎ খরজ ব্যতীত ডি, অর্থাৎ ঋখব ইত্যাদিকে স্বরগ্রাম করিলে কোমলস্বর ব্যতীত কখনই স্বরগ্রাম স্থির হইবে না। সাতটী স্বরের মধ্যে মধ্যে এই প্রকার শ্রুতি নির্দ্দিষ্ট আছে, যথা—

	সপ্তস্বর	শ্রুতি।*	
১	খরজ	তীব্রা কুমুদ্বতী মন্দা ছন্দোবতী	৪
২	ঋখব	দয়াবতী রঞ্জনী রতিকা	৩
৩	গান্ধার	রৌদ্রী ক্রোধী	২
৪	মধ্যম	বজ্রিকা প্রসারিণী প্রীতি মার্জ্জনী।	৪
৫	পঞ্চম	ক্ষিতি রক্তা সন্দীপিনী আলাপনী	৪
৬	ধৈবত	মন্দন্তী রোহিণী রম্যা।	৩
৭	নিষাদ	উগ্রা ক্ষোভিণী।	২
		শ্রুতি	২২

* সঙ্গীত রত্নাকর।

এই শ্রুতিবিভাগ প্রণালীটী উইলার্ড্ সাহেবকৃত ট্রিটিজ্ অন্ দি হিন্দু মিউজিক্ গ্রন্থের ২৯ পৃষ্ঠা হইতে গৃহীত হইয়াছে, বিজ্ঞবর সার উইলিয়ম্ জোন্স মহোদয়ও শ্রুতিবিভাগের বিষয় এইরূপ লিখিয়াছেন।

এই সুরগুলির পার্থক্য অনুসারে শ্রুতিগুলিনও বিভক্ত হইয়াছে।

খরজ, ঋখব, মধ্যম এবং পঞ্চম, পঞ্চম এবং ধৈবত ইহাদের পরস্পরের মধ্যে চারি চারিটী করিয়া শ্রুতি নির্দ্দিষ্ট হইয়াছে, ঋখব এবং গান্ধার, ধৈবত এবং নিষাদ ইহাদের পরস্পরের মধ্যে তিনটী করিয়া শ্রুতি আছে, গান্ধার এবং মধ্যম, নিষাদ এবং খরজ, ইহাদের পরস্পরের মধ্যে দুইটী করিয়া শ্রুতি পাওয়া যায়, এই নিমিত্তে গান্ধার এবং নিষাদ এই দুইটী সুরের অব্যবহিত পরবর্ত্তি স্থানদ্বয় অর্দ্ধ সুর বলিয়া প্রসিদ্ধ; ইংরাজি সঙ্গীত গ্রন্থকার হেমিল্টন্ সাহেবও তৃতীয় সুর গান্ধার এবং সপ্তম সুর নিষাদের অব্যবহিত পরবর্ত্তি স্থানদ্বয়কে "সেমিটোন" অর্থাৎ অর্দ্ধসুর স্থান বলিয়া লিখিয়াছেন, সঙ্গীত গ্রন্থকর্ত্তা বার্নি সাহেব বলেন যে চীনদেশেও এইরূপ ব্যবহার হইয়া থাকে। সপ্তসুরের স্বাভাবিক শুদ্ধভাবে অবস্থিতি করার নাম প্রাকৃতভাব, এই সপ্ত স্বরের মধ্যে খরজ এবং পঞ্চম ব্যতীত অপরগুলিকে কোমল ও তীব্রভাবে বিকৃত করা যায়, ঋখব, গান্ধার এবং ধৈবত, এই তিনটী সুর কেবল মাত্র কোমলভাবে বিকৃত হইয়া থাকে, ইহাদিগের তীব্রভাব আবশ্যক করে না, যে হেতু ঋখবকে তীব্র করিলে যে ফল হয় গান্ধারকে কোমল করিলেও সেই ফল দর্শে, সুতরাং এই তিনটী সুরের পরস্পর এই ভাব থাকা প্রযুক্ত ইহাদের তীব্রভাবের প্রয়োজন নাই। নিষাদ কোমল হয় কিন্তু রাগবিশেষে কদাচিৎ অতি অল্প তীব্রভাবেও বিকৃত হইয়া থাকে। খরজ কোমল বা তীব্র কোন প্রকারে পরিচালিত হয় না। মধ্যম কেবল-মাত্র তীব্র হয়, ইহা তীব্র হইবার কারণ আমাদের এদেশের মতে পঞ্চম ও খরজের ন্যায় স্বভাবস্থ থাকে কিন্তু ইংরাজী মতে পঞ্চম বিকৃত হয়, ফলতঃ পঞ্চমকে কোমল ভাবে বিকৃত করা এবং মধ্যমকে তীব্রভাবে বিকৃত করা উভয় ফলই সমান তবে যে কোমল পঞ্চম না বলিয়া কড়িমধ্যম বলা যায় সেটী আমাদের দেশাচার। গান্ধারের পর অর্দ্ধ সুরস্থান এই হেতু মধ্যমের কোমলত্ব নাই, গান্ধার এবং মধ্যম এই উভয় সুরের মধ্যে স্থানের এত স্বল্পতা যে মধ্যমকে কোমল করিলে গান্ধার ব্যতীত আর কিছুই হয় না, সুতরাং মধ্যমকে কোমল করা নিষ্প্রয়োজন। বস্তুতঃ সাতটী সুর স্বাভাবিক শুদ্ধভাবে অবস্থিতি করে,* স্বাভাবিক সুরের কিঞ্চিৎ উচ্চ অর্থাৎ চড়া থাকার নাম

* এই স্বভাবস্থ স্বরগ্রামকে ইংরাজিমতে Diatonic Scale কহে।

তীব্র, স্বাভাবিক স্বুরের কিঞ্চিৎ ন্যূন থাকার নাম কোমল, আমাদিগের সঙ্গীত-ব্যবসায়ীরা তীব্রতর, তীব্রতম, কোমলতর এবং কোমলতম, এইরূপ কএকটী শব্দ ব্যবহার করিয়া থাকেন, ইহাদের সচরাচর প্রয়োজন স্থল বিশেষরূপে কোথাও কোথাও দেখা যায়, বাস্তবিক আমাদের মতে এ গুলিন শ্রুতির মধ্যে গণনীয়। তীব্রতর, তীব্রতম, কোমলতর এবং কোমলতম, এই প্রকার সূক্ষ্ম স্বুরবিভাগ-প্রণালী ইংরাজি সঙ্গীত শাস্ত্র মতে ধর্ত্তব্য নহে; পরন্তু আমাদের মতে বিশেষ আবশ্যক।

সপ্তক প্রকরণ।

সা, ঋ, গ, ম, প, ধ, নি, এই সাতটী স্বুরকে একত্র করিলে সপ্তক সংজ্ঞা হয়, সপ্তক অসংখ্য অর্থাৎ সপ্তকের সংখ্যা নাই, ইহার প্রমাণ পিয়ানোযন্ত্রে দেখিলে অনায়াসে বোধ হইতে পারিবে যে, কোন পিয়ানোতে ছয় সপ্তক কাহাতে বা সাত সপ্তক এবং যন্ত্র বিশেষে তদতিরিক্ত সপ্তকও লক্ষিত হয়, কিন্তু মনুষ্যদেহে স্বাভাবিক ত্রিসপ্তকের অধিক উচ্চারিত হয় না, এইহেতু ত্রিবিধ সপ্তকের নিয়ম আমাদের সঙ্গীত গ্রন্থকর্ত্তারা স্থির করিয়াছেন, তিনটী সপ্তকের তিনটী আশ্রয় স্থল আছে, নাভি, বক্ষঃস্থল এবং মস্তক, বেদান্ত মতে তিনটী সপ্তককে উদাত্ত, অনুদাত্ত এবং সরিৎ কহে। নাভি হইতে যে সপ্তস্বুর উচ্চারিত হয় তাহাকে অনুদাত্ত অথবা উদারা বলাযায় (অর্থাৎ খাদের স্বুর সমূহ) দেহের মধ্যভাগ হইতে যে সপ্তস্বুর নিঃসরণ হয় তাহাকে সরিৎ বা মুদারা বলে (অর্থাৎ মধ্য স্বুরসমূহ) মস্তক হইতে যে সাত স্বুর উচ্চারিত হয় তাহাকে উদাত্ত বা তারা কহে (অর্থাৎ উচ্চ স্বুরসমূহ) হিন্দী ভাষাতে এই তিন সপ্তককে নাভি, বুকি, কপালি বলিয়া ব্যবহার করিয়া থাকে। সকল মনুষ্যদেহ হইতে স্পষ্টরূপে তিন সপ্তক উচ্চারিত হয় না, কাহারও বা উচ্চ সপ্তক উচ্চারিত হয় নিম্ন স্বুর অপ্রকাশ থাকে এবং কাহারও বা নিম্ন স্বুর সুন্দররূপে নিদর্শিত হয় কিন্তু উচ্চ স্বুর অপ্রকাশ হইয়া পড়ে, এইহেতু সার্দ্ধ দ্বিসপ্তক অর্থাৎ আড়াই সপ্তক মাত্র বীণাদি যন্ত্রে ঠাট বদ্ধ করা হইয়াছে, সচরাচর গান সময়ে সরিৎ স্বুর অর্থাৎ মধ্য স্বুরই অবলম্বনীয়; যেহেতু সরিৎ স্বুর সকল কণ্ঠেতেই স্পষ্টরূপে প্রদর্শিত হইয়া থাকে।

গ্রাম।

যাহাকে অবলম্বন করিয়া ঋষবাদি ষট্ স্বুরের বোধ হয় তাহাকে স্বরগ্রাম বলে। গ্রাম তিনটী। কোন সঙ্গীতগ্রন্থ মতে লিখিত আছে খরজ, মধ্যম এবং গান্ধার এই

তিন গ্রাম। তন্মধ্যে খরজ এবং মধ্যম মর্ত্ত্যলোকে প্রচলিত, গান্ধার গ্রাম সুরলোকে ব্যবহৃত হয় এই প্রবাদ। কোন মতে তিন সপ্তকের তিনটী খরজকে তিন গ্রাম বলে, আমাদের মতেও এইরূপ। যেহেতু খরজ অথবা ষড়জ অর্থাৎ (ষট্ জায়ন্তে যস্মাৎ) ঋ, গ, ম প্রভৃতি ছয়টী সুর যাহা হইতে উৎপন্ন হয় এই প্রকার সংস্কৃত শাস্ত্রে ব্যুৎপত্তি করিয়াছেন সুতরাং খরজকেই ছয়টী সুরের আশ্রয় স্থান বলিতে হইবে। বিশেষ বিবেচনা করিয়া দেখিতে গেলে ককারাদি ক্ষকার পর্য্যন্ত বর্ণমালা যেমন স্বরবর্ণের আশ্রয় ব্যতীত স্বয়ং উচ্চারিত হয় না তেমনি পূর্ব্বে একটী খরজ না থাকিলে ঋ, গ, ম প্রভৃতি কোন সুরই প্রদর্শিত হইতে পারে না। যদ্যপি পূর্ব্বে একটী খরজ না সাব্যস্ত করা যায় তবে কাহার ঋ, কাহার গ, অর্থাৎ কোন সুরকে অবলম্বন করিয়া ঋখব গান্ধার ইত্যাদি সুরের নির্ণয় করা যাইবে? পূর্ব্বে একটী খরজ সম্পৃক্ত না থাকিলে কেবল ঋ, কেবল গ, কেবল ম ইহারা স্বয়ং সকলেরই পৃথক্ পৃথক্ খরজ হইতে পারে অতএব খরজ যে ছয়টী সুরের আশ্রয় স্থান অর্থাৎ সুরগ্রাম, ইহাতে আর কিছু মাত্র সন্দেহ নাই। যদ্যপি এমন কেহ বলেন যে খরজ ব্যতীত অন্য সুরের গ্রামত্ব নাই, তবে অনেক যন্ত্রেতে মধ্যম, পঞ্চম.ইত্যাদিকে আশ্রয় করিয়া অর্থাৎ নায়কিতার করত কি প্রকারে বাজান যায়? বিবেচনা করিয়া দেখিলে সাত সুরকেই পৃথক্ পৃথক্ রূপে নায়কিতার করিয়া বাজান যাইতে পারে, কিন্তু বাস্তবিক সেটিকে প্রাকৃত গ্রাম বলা যাইতে পারে না; কেবল সেটি ঠাট্ মাত্র। তাহার পূর্ব্বে যদ্যপি একটী খরজ না থাকিত এবং বিনা খরজের আশ্রয়ে তাহারা স্বয়ং প্রদর্শিত হইত তাহা হইলে তাহাদের গ্রাম বলা যাইতে পারিত। যখন তাহাদের পূর্ব্বে একটী স্বতন্ত্র খরজ থাকে এবং ঐ খরজের আশ্রয়ে তাহারা আপন আপন নাম প্রাপ্ত হয় তখন তাহাদের গ্রামত্ব কোথায়? তবে যে বীণাদি যন্ত্রেতে মধ্যম ঠাট্ করিয়া বাজান যায় তাহার কারণ এই, মধ্যম অর্থাৎ যে সুর মধ্যস্থানে থাকে এ দিকে সা, ঋ, গ, এবং অন্য দিকে প, ধ, নি এই ছয়টী সুরের মধ্যে মধ্যমসুরের বাসস্থান, পূর্ব্বে কথিত হইয়াছে যে বীণাদিতে সার্দ্ধ দ্বি সপ্তকের অধিক থাকে না. যদ্যপি মধ্যমকে ঠাট্ না করিয়া সুর, ঋখব, গান্ধার এই তিনের মধ্যে ক্রমান্বয়ে এক একটী পৃথক্ রূপে ঠাট্ করা যায়, তাহা হইলে উদাত্ত অর্থাৎ উচ্চ সপ্তকের সংখ্যা ক্রমে হ্রাস হইয়া যাইবে ও পূর্ণ সার্দ্ধ দ্বি সপ্তক হইবে না। আবার যদি প, ধ, নি, কে ঐ রূপ করা যায় তাহা হইলে উদাত্তসপ্তক ক্রমে বৃদ্ধি পাইয়া সার্দ্ধ দ্বিসপ্তকের অধিক হইয়া পড়ে, সুতরাং সার্দ্ধ

দ্বিসপ্তক রক্ষার অনুরোধে মধ্যমকে ছয়টী সুরের মধ্যস্থলস্থ সুর জ্ঞান করিয়া ঠাট্ আবদ্ধ করা হইয়াছে; বাস্তবিক খরজকেই মুখ্য গ্রাম বলা উচিত। তবে মধ্যম এবং পঞ্চমকে আশ্রয় করিয়া বাজাইতে গেলে কেবল নাকি এক একটী মাত্র বিকৃত সুরের প্রয়োজন হয়* এইহেতু মধ্যম এবং পঞ্চমকে কেহ কেহ গৌণগ্রাম বলিয়া থাকেন, এতদ্-ভিন্ন ঋখবাদি যত সুর আছে তাহাদের কোন গ্রামত্ব নাই। যদ্যপি মধ্যম ব্যতীত অন্য কোন সুরকে ঠাট্ করা যায় তাহা হইলে সেতারে সচরাচর যে প্রকার পর্দ্দা আবদ্ধ থাকে তৎপরিবর্ত্তে কোন পর্দ্দাকে স্থানান্তরিত করিয়া স্বরগ্রাম স্থির করিতে হয়। সাত সুর প্রত্যেককে অবলম্বন করিয়া যে বাজান যায় ইংরাজিমতেও ইহার স্পষ্ট বিধান আছে। যখন যে সুরকে আশ্রয় করিয়া বাজাইতে হইবে তাহাকে তখন খরজ বলিয়া স্বীকার করা কর্ত্তব্য এবং আবশ্যক মত বিকৃত স্বর সংযোগে সেই আবদ্ধ খরজের স্বরগ্রাম স্থির করিয়া লওয়া উচিত।

মাত্রাবিবরণ।

অকারাদি ক্ষকার পর্য্যন্ত পঞ্চাশদ্বর্ণ, ইহাদের এক একটীকে এক একটী মাত্রা বলে, আমাদিগের শাস্ত্র মতে চারিটী মাত্র মাত্রার নিরূপণ আছে, হ্রস্ব, দীর্ঘ ও প্লুত এবং ব্যঞ্জন। এক মাত্রার নাম হ্রস্ব যেমন অ অর্থাৎ সহজে অ বর্ণ উচ্চারণ করিতে যে সময় লাগে তাহাকে হ্রস্ব বর্ণ বা একমাত্র কাল কহে † দ্বি মাত্রার নাম দীর্ঘ যেমন অ অ, সহজে দুইটী অকার উচ্চারণে যে সময় লাগে তাহাকে দীর্ঘ বা দ্বিমাত্র কাল কহে। ত্রিমাত্রার নাম প্লুত, যেমন অ অ অ, তিনটী অ বর্ণ সহজে উচ্চারণ করিতে যে সময় আবশ্যক হয় তাহাকে প্লুত বা ত্রিমাত্রকাল কহে। ত্রিমাত্রার অতিরিক্ত কাল হইলেও তাহাকে প্লুত বলাযায়। "দুরাহ্বানেচ গানেচ রোদনেচ প্লুতো মতঃ" গান রোদন অথবা দুর হইতে আহ্বান ইত্যাদিতে প্লুত ব্যবহৃত হয়, যেমন অ অ অ, রাম— হরি ই ই ই তুমি এদিকে এসো ও ও ও। সামান্য কথোপকথনে প্রায় প্লুত ব্যবহার হয় না। অর্দ্ধ মাত্রাকে ব্যঞ্জন কহে, যেমন ক্ খ্ ইত্যাদি, ইহাদের পূর্ব্বে বা পরে একটী স্বরবর্ণ যুক্ত না করিলে উচ্চারিত হইতে পারে না, যেমন উৎ, কেবল এই 'ৎ' বর্ণটীর

* পূর্ব্ব লিখিত সুর বিবেকের নিয়মটী দেখিলে অনায়াসে বোধ হইবে।

† তত্র হ্রস্বাক্ষরোচ্চারণমাত্রোঽক্ষিনিমেশ ইতি সুশ্রুত বৈদ্যকগ্রন্থে ৬ অধ্যায়ঃ। পুংসো যাবৎকাল মকৃত্রিম নেত্রবিকাশানন্তরং পক্ষ্মাকুঞ্চনং জায়তে সনিমেষ ইত্যমরটীকায়াং ভরতঃ। অক্ষিপক্ষ্ম পরিক্ষেপো নিমেষঃ পরিকীর্ত্তিতঃ। দ্বৌ নিমেষৌ ক্রটির্নাম দ্বে ক্রটীতুলবঃস্মৃত ইত্যগ্নি-পুরাণং।

পূর্ব্বে যদি উবর্ণ না থাকিত তাহা হইলে ৎ অক্ষরটী কখনই উচ্চারণ করা যাইত না। এই চতুর্বিধ মাত্রা আমাদিগের সঙ্গীতে সর্ব্বদা ব্যবহার্য্য, এই সকল মাত্রার সংযোগ ব্যতীত মূর্চ্ছনা, শ্রুতি, তান, আলাপ বা গীত কিছুই হইতে পারে না। যেমন কুম্ভকারেরা এক মৃৎ পিণ্ডের দ্বারা ঘট শরাবাদি যাহা ইচ্ছা করে তাহাই নির্ম্মাণ করিতে সমর্থ হয় তেমনি মাত্রা এবং ধাতু এই উভয় সংযোগে যে ছন্দে যে রাগে ইচ্ছা সেই ছন্দে সেই রাগে গীত প্রস্তুত করা যাইতে পারে। গানাদির সময় বর্ণ উচ্চারণ কাল এবং বর্ণ উভয় বিধই গ্রাহ্য, কিন্তু বাদ্যাদির সময় কেবল বর্ণ উচ্চারণ কাল মাত্র গ্রহণ করা কর্ত্তব্য, যে হেতু যন্ত্রাদিতে ধ্বন্যাত্মক নাদ ব্যতীত বর্ণাত্মক জন্মে না।

মূর্চ্ছনা।

ত্রিসপ্তকের একবিংশতিটী স্বরকে একবিংশতি মূর্চ্ছনা বলে, কিন্তু মূর্চ্ছনা প্রদর্শনের একটু কৌশল আছে, তিন সপ্তকের এক একটী স্বর পৃথক্ পৃথক্ রূপে দর্শাইলে তাহাকে মূর্চ্ছনা কহা যায় না। একটী কোন স্বর হইতে অনুলোম বিলোম সহকারে অবিচ্ছেদ গতিতে স্বরান্তর প্রকাশ করাকে মূর্চ্ছনা বলে। মূর্চ্ছনাতে স্বরের পরস্পর সংলগ্ন রাখা অতি কর্ত্তব্য, কেবল এক একটী স্বর পৃথক্ পৃথক্ রূপে দর্শাইতে গেলে পরস্পর স্বরের মধ্যে মধ্যে যে সকল সূক্ষ্ম শ্রুতিগুলিন আছে সেই গুলিন ভঙ্গ হইয়া রাগাদির রসের অনেক লাঘব হয় এবং তাহাকে প্রকৃত মূর্চ্ছনাও কহা যায় না, অঙ্গুলির দ্বারা তার, বিক্ষেপ, আকর্ষণ, স্পর্শ ইত্যাদি কতক গুলিন নিয়ম অবলম্বন করিয়া বীণা এবং সেতারাদিতে মূর্চ্ছনা দেওয়া বিধি আছে। জগদীশ্বর-দত্ত কণ্ঠে সে নিয়ম সম্ভবে না* তাহা স্বভাবতই হইয়া থাকে। স্বরের প্রকৃত ভাব অথবা বিকৃতভাবে মূর্চ্ছনা হয়। মূর্চ্ছনা না দিলে রাগ উত্তমরূপে বিস্তার হয় না।

আমাদের সঙ্গীতশাস্ত্রমতে এক বিংশতিটী মূর্চ্ছনার নাম এইরূপ লিখিত আছে; যথা ১ ললিতা, ২ মধ্যমা, ৩ চিত্রা, ৪ রোহিণী, ৫ মতঙ্গজা, ৬ সৌবিরী, ৭ ষণ্ডমধ্যা, ৮ পঞ্চমা, ৯ মৎসরী, ১০ মৃদুমধ্যা, ১১ শুদ্ধা, ১২ অন্তা, ১৩ পলাবতী, ১৪ তীব্রা, ১৫ রৌদ্রী, ১৬ ব্রহ্মী, ১৭ বৈষ্ণবী, ১৮ স্বোদরী, ১৯ সুরা, ২০ নাদাবতী, ২১ বিসানা।

গমক।

স্বরকম্পনের নাম গমক।

* ইহার নিয়ম ক্রিয়াসিদ্ধ তৌর্য্যত্রিকে পাওয়া যাইবে।

তান।

অনুলোম বিলোম গতিতে গমক মূর্চ্ছনাদির দ্বারা কোন রাগাদিকে সম্যক্ প্রকারে বিস্তার করার নাম তান।

লয়।

কালের অবিচ্ছেদ গতির নাম লয়। লয় তিন প্রকার, বিলম্বিত, মধ্য, এবং দ্রুত।

কাকু।

স্বরবিকারের নাম অর্থাৎ বদ্‌সুর হওয়ার নাম কাকু।

পাদ অথবা তুক্।

কতক গুলিন মাত্রা একত্র করিয়া ছন্দে যোজনা করিলে তাহার পদসংজ্ঞা হয়। ছন্দ, গান বিশেষে চারি পাদে বা দ্বিপাদে সম্পন্ন হইয়া থাকে।

বণ্টন অথবা বাঁট।

কখন উচ্চ সপ্তক, কখন নিম্ন সপ্তক, কখন বা মধ্য সপ্তক সহকারে রাগাদিকে অক্লেশে বিভাগ করিয়া গান করা অথবা বাজানের নাম বাঁট।

কর্ত্তব্য অথবা কর্ত্তব্।

কোন গানাদিতে সুরের নানা প্রকার কৌশল দর্শানের নাম কর্ত্তব্য। কিন্তু কর্ত্তব্য করিবার সময় এমন সর্তক থাকা উচিত যেন সেই রাগের রাগভ্রষ্টকর অর্থাৎ বিবাদী সুর কোনক্রমে না লাগে, যে হেতু সচরাচর গায়কদের মধ্যে এইটি প্রায়ই ঘটিয়া থাকে।

লগ্নদণ্ড অথবা লাগডাট।

যেমন কতক গুলিন বকুল ফুল খুব ঠাস করিয়া একটী সরু কাটিতে গাঁথিলে তাহার একটুও কোথায় ফাক থাকে না তেমনি কোন সুগায়ক বা সুবাদক কর্ত্তৃক গান অথবা বাজান হইতে হইতে সুরের সুক্ষ্মাংশ পদার্থ অথবা শ্রুতি গুলিনের পরস্পর একটুও বিচ্ছেদ না হইয়া একটী চমৎকার সুরদণ্ডের ন্যায় বোধ হয়, তাহাকেই লগ্নদণ্ড অথবা হিন্দি ভাষায় লাগডাট কহে। সুরের জমাট না হইলে লাগডাট হয় না।

উপজ।

গায়ক বা বাদকদিগের রাগানুযায়ী ইচ্ছাধীন ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র তান করার নাম হিন্দি ভাষায় উপজ কহে। প্রতি উপজের পরে আস্থায়ী দর্শান রীতি আছে।

দম্।

লয়প্রদর্শন পূর্ব্বক সুরের দীর্ঘস্থায়িত্বের হিন্দি নাম দম্।

খম্।

লয়প্রদর্শন সহকারে সুরের সাময়িক ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র বিশ্রামকে হিন্দিতে খম্ কহে। যাহাদিগের হৃৎপিণ্ড দুর্ব্বল এবং গান করা ভাল অভ্যাস নাই তাহাদিগের পক্ষে সময়ানুযায়ী উত্তম রূপ দম্ খম্ রাখা দুর্ঘট।

তান, বাঁট, লাগডাট, দম্, খম্, কর্ত্তব্য, প্রভৃতি গানাদির বিশেষ অলঙ্কারস্বরূপ, এ গুলিন বিবেচনার সহিত স্থানে স্থানে না দিতে পারিলে গান কিম্বা বাদ্য ফাক্ ফাক্ বোধ হয় এবং তত মিষ্ট লাগে না।

গীতকাণ্ড।

দ্বিতীয় পরিচ্ছেদ।

পূর্ব্বে কথিত হইয়াছে যে ষড়জাদি সপ্তস্বরের নাম ধাতু ও বর্ণ, উচ্চারণ কালের নাম মাত্রা, এই ধাতু ও মাত্রা উভয় মিলিত হইয়া মনুষ্যাদির কণ্ঠে যাহা সুন্দররূপে প্রকাশ পায়, তাহাকে গীত কহে। গীত নানাবিধ, যথা আলাপ, ধ্রুবপদ অর্থাৎ ধ্রুপদ, খেয়াল, টপ্পা ইত্যাদি। এই চারি প্রকার গীতের মধ্যে আলাপ এবং ধ্রুপদ সঙ্গীতশাস্ত্রমতে অতি প্রাচীনকাল পর্য্যন্ত প্রচলিত আছে। খেয়াল এবং টপ্পা, এই দুইটী আধুনিক, ইহা যবনদিগের কর্ত্তৃক সৃষ্ট হইয়াছে।

আলাপ।

অনুলোম, বিলোম, গমক, মূর্চ্ছনা, তান, লয়, প্রকৃতস্বুর অর্থাৎ যে রাগে যে যে সুর যথার্থ রূপে আবশ্যক, এই কএকটী সংযোগে রাগাদিকে প্রকৃষ্ট রূপে প্রদর্শন করণের নাম আলাপ। আলাপের কোন প্রকার বিশেষ তালভেদ দেখা যায় না, কেবল বিলম্বিত, মধ্য, দ্রুত, ইত্যাদি তিনপ্রকার লয় দ্বারা রাগাদির আলাপ হইয়া থাকে। যে রাগের যে সুরটী প্রধান অর্থাৎ জীবন বলিয়া জ্ঞান হয় (যাহাকে হিন্দি ভাষাতে জান্ বলে) উহাকে বাদী অথবা অংশ কহে। বাদীর সহগামী যে সুর তাহাকে সম্বাদী কহে। অবশিষ্ট যে সকল সুর তাহাকে অনুবাদী কহে। যে রাগে যে সুর সংযোজিত হইলে রাগভ্রষ্ট হয় তাহাকে বিবাদী কহে। রাগের আদিতে যে সুর থাকে তাহার নাম গ্রহ, আর যে সুরে রাগাদি বিশ্রাম করা যায় তাহাকে ন্যাস কহে। আলাপ করিবার সময় এই কয়টীর প্রতি বিশেষ মনোযোগ রাখা আবশ্যক। আলাপের নিয়ম প্রথমে আস্থায়ী, তাহার পরে অন্তরা, তদনন্তর সঞ্চায়ী এবং আভোগ গান করিতে হয়। কোন শ্লোক কিম্বা কোন বাঙ্গালা গান অথবা ছন্দঃসম্বন্ধে, যে কোন বিষয় হউক না কেন, সকলেরই যেমন চারিটী করিয়া চরণ থাকে তেমনি আলাপেরও চারিটী চরণ নির্দ্দিষ্ট আছে। প্রথমে যেটিকে মুখ বন্ধন করা যায় অথবা যেটি প্রথম চরণ হয় তাহার নাম আস্থায়ী, দ্বিতীয় চরণের নাম অন্তরা, তৃতীয় চরণের নাম সঞ্চায়ী এবং চতুর্থ চরণের নাম আভোগ। আলাপ, গীত, ইত্যাদিতে ক্রমান্বয়ে এই প্রকার ব্যবহার হইয়া থাকে।

অ, র, ত, ন, ম, এই কয়েকটি বর্ণে আকার, উকার, একার, ওকার সংযোগ করিলে নে, তে, তে, রে, নে, রি, রে, নে, না, না, তে, না, তো, ম্, হয়। এই চতুর্দ্দশ বর্ণ লইয়া আলাপ হইয়া থাকে, এবং গমক মূর্চ্ছনাদি যোগে প্রথমে বিলম্বিত লয় তাহার পরে ক্রমে মধ্য ও দ্রুত লয় দ্বারা সাধ্যানুসারে ত্রিসপ্তক পর্য্যন্ত বিস্তার করা প্রসিদ্ধ আছে।

রাগরাগিণীর নিয়ম।

যে ধ্বনিবিশেষ দ্বারা লোকের চিত্ত রঞ্জন হয় সামান্যতঃ তাহাকেই রাগ কহে*। রাগ তিন জাতীয়। যথা শুদ্ধ, সালঙ্ক, এবং সংকীর্ণ। যে সকল রাগের সহিত অন্য রাগের সংশ্রব না থাকে তাহাকে শুদ্ধ রাগ বলে। দুই রাগ মিশ্রিত হইয়া যে রাগ হয় তাহার নাম সালঙ্ক, এবং বহু রাগ সংযোগে যে সকল রাগ জন্মে সেই গুলিন মিশ্রিত অথবা সংকীর্ণ বলিয়া প্রসিদ্ধ; এই তিন জাতীয় রাগ আবার তিন শ্রেণীতে বিভক্ত। যথা ওড়ব, খাড়ব, এবং সম্পূর্ণ। যে সকল রাগ পাঁচটী সুর বিশিষ্ট অর্থাৎ পাঁচটী সুরেতে যে রাগের মূর্ত্তি সম্যক্‌প্রকারে প্রকাশ পায় তাহাকে ওড়ব কহে, ছয় সুর বিশিষ্ট যে গুলিন সে গুলিনের নাম খাড়ব এবং যে গুলিন সপ্ত সুর বিশিষ্ট সে গুলিনকে সম্পূর্ণ বলিয়া ব্যবহার করা যায়।

শাস্ত্রে এই প্রকার কথিত আছে যে মহাদেবের পঞ্চমুখ হইতে শ্রী, ভৈরব, পঞ্চম, বসন্ত, মেঘ, এই পাঁচটী এবং পার্ব্বতীর মুখ হইতে বৃহন্নট অথবা নট-নারায়ণ নামে একটী, সাকল্যে ছয়টী রাগের প্রথম জন্ম হয়। এই ছয়টী রাগের প্রত্যেকের ছয় ছয়টী করিয়া ভার্য্যা আরোপিত আছে। যথা শ্রীরাগের মালশ্রী, ত্রিবণী, গৌরী, কেদারী, মধুমাধবী, পাহাড়ী, এই ছয়টী ভার্য্যা, যাহাদিগকে আমরা চলিত ভাষায় মালশী, ত্রিবণ, কেদারা, মধুমাত, গৌরা, পাহাড়ী কহিয়া থাকি। দেশী, দৈবগিরী, বৈরাটী, টৌড়িকা, ললিতা, হিণ্ডোলী, (মতান্তরে হিণ্ডোলকে রাগ কহিয়া থাকে) এই ছয়টী বসন্ত রাগের ভার্য্যা বলিয়া প্রসিদ্ধ আছে। চলিত ভাষায় ইহাদের দেওগিরি, দেশ, বারাড়ী, টৌড়ি, ললিত, এবং হিণ্ডোল কহা যায়। বিভাসা, ভূপালী, কর্ণাটী, পাঠহংসিকা, মালবী, পটমঞ্জরী, ইহারা পঞ্চম রাগের পত্নী, চলিত ভাষায় যাহাদিগকে বিভাস, ভূপালি, কর্ণাট, বড়হংস, মালব,

* রঞ্জয়তি রাগ ইতি ভরতঃ।

অথবা মারোয়া (মতান্তরে মারোয়া রাগ) বলিয়া থাকে। ভৈরব রাগের ভৈরবী, বাঙ্গালী, সৈন্ধবী, রামকিরী, গুজ্জরী, গুণকিরী, এই ছয়টী রাগিণী বলিয়া লিখিত আছে, যাহাদিগকে চলিত ভাষায় বাঙ্গালী, সিন্ধু, রামকেলী, গুণকেলী, গুজ্জরী, ভৈরবী, বলাযায়। মল্লারী, সৌরটী, সায়েরী, কৌশিকী, গান্ধারী, হরশৃঙ্গার, এই কয়টী মেঘ রাগের পত্নী বলিয়া প্রসিদ্ধ, ইহাদের মল্লার, সুরট, সায়েরী, কৌশিক, গান্ধার, হরশৃঙ্গার, বলিয়া ব্যবহার করা যায়। কামোদী, কল্যাণী, আভীরী, নাটিকা, সারঙ্গী, হাম্বীরী, ইহারা নটনারায়ণ অথবা বৃহন্নটের পত্নী বলিয়া বিখ্যাত। ইহাদের চলিত নাম কামোদ, কল্যাণ, আহিরী, নাটিকা, সারঙ্গ, এবং হাম্বীর। এই ছয় রাগ এবং ছত্রিশটী রাগিণীর সহযোগে ষোড়শ সহস্র উপরাগ এবং উপরাগিণীর জন্ম হইয়াছিল, আবার গায়কেরা এই সকল রাগকে পরস্পর মিশ্রিত করিয়া বহুবিধ আধুনিক রাগের সৃষ্টি করিয়াছেন। বাস্তবিক এই সমুদয় রাগ যে কেহ জানেন, এমন ব্যক্তি প্রায় দৃষ্টিগোচর হয় না, তবে তাহার মধ্যে কএকটী মাত্র সর্ব্বত্র প্রচলিত আছে। যথা;

কাল নিয়ম।	পূর্ব্বতন সংস্কৃত রাগ-রাগিণী।	আধুনিক, অর্থাৎ যবনকর্তৃক সৃষ্ট রাগরাগিণী।	আধুনিক রাগ কোন্ কোন্ যবন কর্তৃক সৃষ্ট হইয়াছে তাঁহাদের মধ্যে প্রসিদ্ধ ব্যক্তিবর্গের নাম।
প্রভাত।	ভৈরব।		
১দণ্ড অবধি ৫দণ্ড পর্য্যন্ত।	ভৈরবী।		
	বাঙ্গালী।		
	রামকেলী।		
	যোগিঞা।		
	খট্।		
	আসাবরী		
	গান্ধার।		
	ভটিহারিকা বা ভটি-য়ারি।		

কাল নিয়ম	পূর্ব্বতন সংস্কৃত রাগ-রাগিণী।	আধুনিক, অর্থাৎ যবনকর্ত্তৃক সৃষ্ট রাগরাগিণী।	আধুনিক রাগ কোন্ কোন্ যবনকর্ত্তৃক সৃষ্ট হইয়াছে তাঁহাদের মধ্যে প্রসিদ্ধ ব্যক্তিবর্গের নাম।
৬দণ্ড অবধি ১০দণ্ড পর্য্যন্ত।	বিভাস। দৈবগিরী। কুকুভা বা কোকভ। আলাহিয়া। বেলাবলী। পঠমঞ্জরী।	সেফর্দ্দা…… …… … সুখল্ বেলাওল্ … …	আমীর খস্রু। বক্সু।
১১দণ্ডঅবধি ১৫দণ্ড পর্য্যন্ত।	সিন্ধুড়া। সিন্ধু। কাফিসিন্ধু। শুদ্ধ টোড়ি। কাফি টোড়ি। লক্ষ্মী টোড়ি। গুজ্জরী টোড়ি। মুত্রা টোড়ি। খট্ টোড়ি। শুদ্ধ গুজ্জরী।	দরবারি টোড়ি … … সোহা টোড়ি… … … সুখরাই টোড়ি … … নাচারি টোড়ি … … জোয়ানপুরিটোড়ি … বাহাদুরি টোড়ি … …	তানসেন। সুলতান হোসেন। ঐ ঐ ঐ বক্সু।
	শুদ্ধ গুজ্জরী এবং অপর কয়েকটী রাগ ব্যতীত ইহার মধ্যে যে কয়েকটী টোড়ি আছে ইহারা দ্বাদশ টোড়ি নামে বিখ্যাত।		
১৬দণ্ড অবধি ২০দণ্ড পর্য্যন্ত।	বৃন্দাবনী সারঙ্গ। সারঙ্গ মধুমাধবী বা মধুমাত সারঙ্গ। সামন্ত সারঙ্গ। গৌড় সারঙ্গ। পঠহংসিকা বা বড়-হংস সারঙ্গ। শুদ্ধ সারঙ্গ।	মিঞার সারঙ্গ …	মিঞা তানসেন।
	এই কয়েকটী সারঙ্গ সপ্তসারঙ্গনামে বিখ্যাত।		

কাল নিয়ম।	পূর্ব্বতন সংস্কৃত রাগ-রাগিণী।	আধুনিক, অর্থাৎ যবনকর্ত্তৃক সৃষ্ট রাগরাগিণী।	আধুনিক রাগ কোন্ কোন্ যবন কর্ত্তৃক সৃষ্ট হইয়াছে তাঁহাদের মধ্যে প্রসিদ্ধ ব্যক্তিবর্গের নাম।
২১দণ্ড অবধি ২৪দণ্ড পর্য্যন্ত।	ভীমপলশ্রী বা ভীম পলাশী। রাজবিজয়। ধানী। ধবলশ্রী।	মূলতানি ... ... বারোঁয়া। পিলু। মালি গৌরা।	সুলতান হোসেন।
২৫দণ্ড অবধি ২৮দণ্ড পর্য্যন্ত	ধানসী। মালসী। পুরিয়া ধানসী। পুরবী। বারাটী। আহীরী।		
২৯দণ্ড অবধি ৩০ দণ্ড পর্য্যন্ত প্রদোষ সময় সন্ধ্যাকাল।	শ্রীরাগ। চিত্রাগৌরী। ত্রিবণী। মারোয়া বা মালব। শ্রীটঙ্ক। সারগিরী বা যাবনিক সাজগিরী।		
রাত্রি। ১ দণ্ড অবধি ৫দণ্ড পর্য্যন্ত।	হামিরী। শ্যাম। কেদারী। ছায়ানট। কামোদী।		
৬দণ্ড অবধি ১০দণ্ড পর্য্যন্ত।	কল্যাণ। শুদ্ধ রাগ। পুরিয়া। জয়জয়ন্তী। ভূপালি।	ইমন্ ... . ইমন্ কল্যাণ। ইমন্ পুরিয়া।	খস্রু।

কাল নিয়ম।	পূর্ব্বতন সংস্কৃত রাগ-রাগিণী।	আধুনিক, অর্থাৎ যবন কর্তৃক সৃষ্ট রাগরাগিণী।	আধুনিক রাগ কোন্ কোন্ যবন কর্তৃক সৃষ্ট হইয়াছে তাঁহাদের মধ্যে প্রসিদ্ধ ব্যক্তিবর্গের নাম।
১১দণ্ড অবধি ১৫দণ্ড পর্য্যন্ত।	শুদ্ধ কানড়া। মিঞা তানসেন ইহাকে উৎকৃষ্ট বিবেচনায় দরবারি নামে বিখ্যাত করেন অর্থাৎ দিল্লীর বাদসাহের প্রিয় রাগ।		
	নায়কী কানড়া।	হোসেনি কানড়া। ···	সুলতানহোসেন।
	কৌশিকী কানড়া।		
	নাগধ্বনি কানড়া।		
	মুদ্রা কানড়া।	আড়ানা।	
	বাগীশ্বরী কানড়া।	সাহানা।	
	খাম্বাবতী বা খাম্বাজ।		
	পরাজিকা বা পরজ।		
	কলিঙ্গড়া বা কালংড়া।		
১৬দণ্ড অবধি ২০দণ্ড পর্য্যন্ত।	বিহাগ।	ইমন্ বিহাগ।	
	বিহঙ্গ বিহাগ।		
	বিহঙ্গড়া বা বেহাগড়া।		
	দেব বিহাগ।		
	অরুণ বিহাগ।		
	সংকীর্ণ।		
	সম্পূর্ণ।		
	টঙ্ক।		
	শঙ্করা।		
	শঙ্করাভরণ।		
	রতিবাহী বা রৈণী।		
২১দণ্ড অবধি ২৫দণ্ড পর্য্যন্ত।	নটনারায়ণ।		
	কেদারনট।		
২৬দণ্ড অবধি ২৯দণ্ড পর্য্যন্ত	মালকোস।		
	হিণ্ডোল।		
	সোহিনী।		
৩০ দণ্ড সময়ে।	ললিত।		

বৃহন্নট্ অথবা নট্নারায়ণ, কেদার নট্, কল্যাণ নট্, কামোদ নট্, মল্লার নট্, ছায়া নট্, কদম্ব নট্, হামির নট্, এবং আহীরী নট্, এই নয়টী নট্কে একত্র করিয়া গায়কেরা নব নট্ কহিয়া থাকেন। মেঘ-মল্লার, সুরট্-মল্লার, দেশ-মল্লার, গৌণ্ড-মল্লার, নট্-মল্লার, জয়-জয়ন্তী, নায়কী-মল্লার, অরুণ-মল্লার, এই কয় প্রকার মল্লারকে যবন-সঙ্গীত ব্যবসায়ীরা ধুরিয়া-মল্লার, সুরদাসি-মল্লার, জাজ্-মল্লার, মিঞার-মল্লার, এই চারিটী আধুনিক রাগের সহিত একত্র করিয়া দ্বাদশ মল্লার নামে বিখ্যাত করিয়াছেন। মহা কানড়া অথবা দরবারি কানড়া, নায়কী কানড়া, কৌশিকী কানড়া, মুদ্রা কানড়া, বাগীশ্বরী কানড়া, নট্ কানড়া, কাফি কানড়া, কোলাহল কানড়া, মঙ্গল কানড়া, শ্যাম কানড়া, টঙ্ক কানড়া, নাগধ্বনি কানড়া, এই দ্বাদশ প্রকার কানড়ার সহিত আড়ানা, সাহানা, সোহা কানড়া, সুখড়াই কানড়া, হোসেনী কানড়া, মিঞাকা জয়জয়ন্তী, প্রভৃতি আধুনিক ছয়টী রাগ সংযোগ করিয়া যবনগায়কেরা অষ্টাদশ কানড়া বলিয়া থাকেন। দ্বাদশ মল্লার, অষ্টাদশ কানড়া, নবনট্, পূর্ব্বলিখিত সপ্ত সারঙ্গ এবং দ্বাদশ টৌড়ি ব্যতীত কল্যাণ, কামোদ, পুরিয়া, বেলাবলী, বাহার প্রভৃতি কতকগুলিন রাগ ও অন্যান্য রাগের সহিত মিশ্রিত হইয়া নানা প্রকার মিশ্রিত নাম প্রাপ্ত হইয়াছে। যথা—ইমনকল্যাণ, তিলককামোদ, ধানীপুরিয়া, ইমন্ বেলাবলী, বসন্তবাহার ইত্যাদি। বাস্তবিক এই সকল রাগের মধ্যে শুদ্ধ রাগের ভাগ অতি অল্প; গুটি কয়েক ব্যতীত প্রায় অধিকাংশই পরস্পর সংযোগে বহুতর নামে বিখ্যাত আছে। দ্বাদশ মল্লার মল্লারের সময়, আঠারো কানড়া কানড়ার সময়, নবনট্ নটের সময়, এবং যে যে রাগ যে যে রাগের সহিত সংযুক্ত আছে, সেই সেই রাগের সময় যথানিয়মে গান করা যাইতে পারে। যথা, কেদার নট্ নট্রাগের সময়ে গান করা কর্ত্তব্য, কিন্তু কেদার রাগের সময়ে গান করিলেও দূষ্য নহে, এই সকল রাগের পক্ষে প্রায়ই এইরূপ হইয়া থাকে।

রাজামান কৃত রাগ।

কনিংহামস্ আর্কিওলজিকল্ রিপোর্ট্স্ গোয়ালিয়ারের বৃত্তান্ত ৫৮ পৃষ্ঠায় লেখা আছে, রাজামানের পত্নী গুজর্নি রাজ্ঞী বলেন এই নিম্নলিখিত চারিটী রাগ রাজামান প্রস্তুত করিয়াছেন। যথা: গুজ্জরী, মালগুজ্জরী, বাহালগুজ্জরী, মঙ্গলগুজ্জরী। কিন্তু আমরা বলি যে গুজ্জরী আমাদের সংস্কৃত মতানুযায়িক প্রাচীন রাগ, তাহার অনেক

প্রমাণও আছে(১) ; তবে রাজামান গুজ্জরী রাগকে অবলম্বন করিয়া অবশিষ্ট তিনটী রাগ অন্যান্য সংকীর্ণ রাগাদির যোগে প্রস্তুত করিয়া থাকিবেন সন্দেহ নাই।

রাগাদির ঋত্বাদি নিয়ম।

শিশিরে শ্রীরাগ, বসন্তে বসন্ত, গ্রীষ্মে ভৈরব, শরদে পঞ্চম, বর্ষাকালে মেঘ, হেমন্তে নট্-নারায়ণ। সুপ্রসিদ্ধ সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থ সোমেশ্বর মতে, উপরি কথিত ছয়টি ঋতুতে, ছয়টি রাগ গান করার বিধি আছে, ঋত্বনুযায়িক এই রাগ গুলিন গান করিতে পূর্ব্বাহ্লাদিকাল-বিচার গ্রাহ্য হয় না, পরন্তু মতান্তরে ভিন্ন ভিন্ন ঋতুতে এই সকল এবং অন্যবিধ রাগ সকলও গান করা নির্দ্দেশিত হইয়াছে।

সঙ্গীতরত্নাবলীর মতে অষ্টবিধ রস সঙ্গীতে ব্যবহার প্রসিদ্ধ—যথা, শৃঙ্গার, হাস্য, বীর, রৌদ্র, ভয়ানক, বীভৎস, অদ্ভুত এবং করুণা (২)। কোন কোন গ্রন্থকার করুণারসের অন্তর্গত শান্তকে অপর একটি পৃথক্ রস বলিয়া নববিধ রস ব্যবহার করেন, কিন্তু আমাদের মতে শান্ত একটি পৃথক্ রস নহে, এটি করুণারসের অন্তর্গত। এই রসানুযায়িক রাগনির্ণয় সকল সঙ্গীতগ্রন্থাদির সঙ্গে পরস্পর প্রায় মিল দেখা যায় (৩)। কোন কোন গ্রন্থের সহিত কোথাও বা তাহার ঐক্য হয়ওনা, এমনও দেখা গিয়াছে (৪)। আমাদের চলিত মতে সকল রাগ শাস্ত্রানুযায়িক যথারস-সঙ্গত করিয়া গান করা ব্যবহার নাই, যেমন ভৈরবী। সঙ্গীতদামোদরে ভৈরবীকে হাস্য রসাঙ্গ আনন্দ বিষয়ে গান করিতে বিধি আছে (৫)। বস্তুতঃ এই রাগটি আমাদের সর্ব্ববাদীসম্মত করুণারসেই ব্যবহার হয়, এমন কি কথকেরাও কথকথাতে

---

(১) লোভান্মোহাচ্চ যে কেচিৎ গায়ন্তি চ বিরাগতঃ। সুরসাগুজ্জরী তন্য দোষং হন্তীতি কথ্যতে ইতি সঙ্গীত নির্ণয়ে।

(২) শৃঙ্গার হাস্য করুণ রৌদ্র বীর ভয়ানকাঃ। বীভৎসাদ্ভুত সংজ্ঞৌচ নাট্যে চাষ্টৌ রসাঃ স্মৃতা ইতি ভানুদত্ত বিরচিত রসতরঙ্গিণ্যাং ভরতোপি।

(৩) শৃঙ্গারে করুণেচৈব গেয়া বেলাবলী বুধৈঃ। ইতি বীর নারায়ণ কৃত সঙ্গীত নির্ণয়ে, হরিনায়ক-কৃত সঙ্গীতসারেচ তথোক্তং।

(৪) ঔড়ব ভেদেনোক্তা বেলাবলী, গ্রহাংস ন্যাস ষড়জাস্যাৎ গৌড়ী মালব কৌশিকাৎ বীর শৃঙ্গারয়োর্গেয়া কল্লান্তাল্লোলিতস্বরা ইতি নারদ সংহিতায়াং। এতদ্বিপরীতঞ্চ বেলাবলীচ গান্ধারী ললিতা পঠমঞ্জরী করুণাংশা বিজানীয়াৎ সন্তোতা রাগযোষিত ইতি দামোদরে।

(৫) ধানসী মালসীচৈব ভৈরবী মাধবী তথা ইত্যাদি——
আনন্দাংশা ইতি প্রোক্তা গীয়ন্তে গানকোবিদৈ রিতি সঙ্গীত দামোদরে।

করুণারস বর্ণনের সময় ভৈরবী ব্যতীত অন্য রাগ প্রায়ই ব্যবহার করেন না। সঙ্গীত-নির্ণয়কর্ত্তা বেলাবলীকে শৃঙ্গার এবং করুণা উভয়বিধ রসেতেই গান করিতে বিধি দিয়াছেন, কিন্তু বেলাবলী আমাদের করুণারসেতেই কেবল ব্যবহৃত হয়। সকল রাগ যে শাস্ত্রানুযায়িক রস সঙ্গত করিয়া গান করা প্রচলিত নাই তাহারও মীমাংসা আছে। সঙ্গীতনির্ণয়ে লিখিত আছে সঙ্গীতকর্ত্তারা যে রাগ যে কালে গান করিতে বিধি দিয়াছেন, দেশাচার মতে শিষ্টেরা যদি অন্য সময়ে সেই রাগ গান করেন, সেটি দুষ্য হয় না (১)। যখন কাল অসঙ্গত হইলে দুষ্য না হয় তখন যথারস সঙ্গত না হওয়াও আমাদের মতে দুষ্য হইতে পারে না।

গ্রন্থভেদে এক রাগের স্বরগ্রাম-ভেদও দেখা যায়, সঙ্গীত-নির্ণয়ে ভৈরব রাগ ঋখব পরিত্যাগ করিয়া গান করিতে বিধি আছে; (২) কিন্তু সঙ্গীত-সারকর্ত্তা ভৈরব রাগে ঋখব পরিত্যাগ করিতে বলেন নাই। কোন কোন রাগের শাস্ত্রানুযায়িক স্বরগ্রামের সহিত আবার আমাদের চলিত মতের ঐক্য হয় না, এমনও হয়। সঙ্গীত-রত্নাকরকর্ত্তা শার্ঙ্গদেব রাগিণী ভৈরবীকে গান্ধারদ্বারা উত্তমরূপে পরিশোভিত করিতে বলিয়াছেন, (৩) ইনি গান্ধার মাত্র লাগিবে বলিয়াছেন, কিন্তু কোমল-গান্ধার লাগিবে এমন বলেন নাই। ফলতঃ আমরা ভৈরবীতে দেশাচার মতে সমুদয় কোমল স্বর ব্যবহার করি। এইরূপ স্বরগ্রামভেদে এবং অন্যান্য কারণে যে এক রাগের পৃথক্ মূর্ত্তি হইবে, তাহার আর সন্দেহ কি? মূর্ত্তিভেদ হইলে রস ভেদ এবং কাল ভেদ হওয়াও বিচিত্র নহে, সুতরাং শাস্ত্রকারেরা যে যে রাগ যে কালে এবং যে রসে গান করিতে বিধি দিয়াছেন স্বরগ্রাম ভেদে আমাদের চলিত মতের সহিত সেই সেই রাগ সেই সেই রসাদি সঙ্গত হয় না। যদিও শাস্ত্রসঙ্গত রসাদির সহিত আমাদের চলিত মতের ঐক্য না হউক, আমাদের মতে এবং পূর্ব্ব কথিত সঙ্গীত নির্ণয়ের মতে তাহা বিচারসঙ্গত দুষ্য বোধ করি না, যেহেতু এইরূপই আমাদের দেশাচার, এই সকল বিষয়ে দেশাচার নিয়ম কতকগুলিন স্বীকার করিয়া লইতে হয়, দেশাচার নিয়ম। যথা,—

(১) যে যে শ্রুতা যথাদেশে গেয়াস্তু তে তথা বুধৈঃ। অপিচ এবং বহুবিধাচার্য্যৈর্গানকালঃ সমীরিতঃ যস্মিন্ দেশে যথা শিষ্টৈ র্গীতং বিজ্ঞস্তথাচরেৎ ইতি সঙ্গীতনির্ণয়ে।

(২) ভিন্ন ষড়জ সমুৎপন্নো ভৈরবোপি ঋবর্জ্জিত ইত্যাদি। ইয়মেব ভৈরবী, তদুক্তং দামোদরে ইতি সঙ্গীত-নির্ণয়ে।

(৩) ধাংশ ন্যাশ গ্রহাঙ্কার মন্দ্র গান্ধার শোভিতা ভৈরবী ভৈরবোপাঙ্গীসমাংশেষ স্বরান্তবেৎ। ইতি সঙ্গীত-রত্নাকরে।

বসন্ত, মালকোষ, হিণ্ডোল, প্রভৃতি কয়েকটী রাগ বসন্তকালে সর্ব্বদা গান করা ব্যবহার আছে, বাহার এবং সোহিনী এই দুইটী যাবনিক, এই দুইটীও বসন্তকালের রাগ বলিয়া ব্যবহার্য্য, মেঘ, জয়জয়ন্তী, মল্লার, সোরটী, গৌণ্ডকিরী বা গৌঁড় প্রভৃতি এই কয়েকটী রাগ বর্ষাকালে সর্ব্বক্ষণ গান করা যায়, বসন্ত এবং বর্ষা এই দুইটী ঋতু ব্যতীত অবশিষ্ট চারিটী ঋতুর কোন বিশেষ রাগ আমাদের আধুনিক মতে বড় প্রচলিত নাই।

ভৈরবী, বিভাষ, আলাহিয়া, দেবগিরী, কুকুভা, যোগিঞা, গান্ধার, ইত্যাদি এই কয়টীকে করুণারসের রাগ বলিয়া আমরা এক্ষণে গান করি। বীররসে সিন্ধুড়া, নট্, মালব্. শঙ্করা, পুরিয়া, ইত্যাদি গান প্রসিদ্ধ। কলিঙ্গড়া বা কালাংড়া, পরাজিকা বা পরজ্, কেদারা, ললিত, খট্ প্রভৃতি এই কয়টী শৃঙ্গার রসের রাগ বলিয়া প্রচলিত, সোহিনী এবং বাহার এই দুইটীও শৃঙ্গার রসে ব্যবহার হইয়া থাকে।

ভৈরব, কল্যাণ. ভূপালি, শ্যাম, হাম্বির, আড়ানা, সাহানা প্রভৃতি হাস্যরসের অঙ্গ, উৎসব এবং মঙ্গলকর্ম্মে গান করা যায়। বীভৎস, রৌদ্র, ভয়ানক এবং অদ্ভুত, এই চারিটি রসের যথা সঙ্গত নির্দ্দিষ্ট কোন বিশেষ রাগ এক্ষণে বড় দেখা যায় না। ঝিঁঝিটি, খাম্বাবতী, ধানি, চৈত্র-গৌরী প্রভৃতি কয়েকটী রাগ টপ্পার রাগ বলিয়া ব্যবহার হয়। লুম্, বাঁরোয়া, ইম্নি, পিলু ইত্যাদি কতকগুলিন যাবনিক রাগ ইহারাও টপ্পা রাগের মধ্যে গণ্য, এই টপ্পার রাগগুলিন নানা ঋতুতে নানা রসে পূর্ব্বাহ্লাদি কালনিয়ম পরিত্যাগে সর্ব্বক্ষণ গায়কেরা স্বেচ্ছাধীন গান করিতে পারেন; এই রাগগুলির পক্ষে ঋত্বাদি নিয়ম ধর্ত্তব্য নহে। রাজাজ্ঞাতে বা রঙ্গভূমিতেও প্রয়োজনাধীন সকল সময়ে সকল রাগ অবাধে গান করা যাইতে পারে (১)। রাত্রি দশ দণ্ডের পর রাত্রিসম্বন্ধীয় যে সকল রাগ আছে, সে সকলও অবাধে গেয় বটে (২)।

দীপক বলিয়া সংস্কৃতমতে অপর একটী প্রধান রাগ ছিল কিন্তু সঙ্গীতগ্রন্থকার সুপ্রসিদ্ধ মহামহোপাধ্যায় কল্লিনাথ বলেন, সেটী এক্ষণকার প্রচলিত নহে। এসিয়াটিক্ রিসার্চেস্ পঞ্চম এডিসন্ তৃতীয় ভালম্ তিরাশী পৃষ্ঠায় দেখা যায় তোপ্তেল্ হিন্দ্ নামক সঙ্গীত গ্রন্থের পারসিক গ্রন্থকার মির্জাখাঁ বলেন দীপক রাগ এক্ষণে পঞ্চম বলিয়া প্রচলিত হইয়াছে। দীপক গ্রীষ্মকালের রাগ।

(১) রঙ্গভূমৌ নৃপাজ্ঞায়াং কালদোষো ন বিদ্যতে ইতি নারদসংহিতায়াং।

(২) দশ দণ্ডাৎপরং রাত্রৌ সর্ব্বেষাং গানমীরিতং ইতি কল্লিনাথেনোক্তং।

দ্বাদশ মোকাম।

আমাদিগের সংস্কৃতে যেমন ছয়টী প্রধান রাগ ও ছত্রিশটী প্রধান রাগিণী আছে তেমনি আমাদিগের বহুতর প্রাচীন সংস্কৃত রাগাদির সারাংশমাত্র গ্রহণপূর্ব্বক কতকগুলিন পার্‌সী এবং আর্‌বী রাগের সহিত মিশ্রিত করিয়া যবনেরা দ্বাদশটী মোকাম সৃষ্টি করেন, আমাদিগের ছত্রিশটী রাগিণীর ন্যায় তাঁহারা এই দ্বাদশ রাগের দুই দুইটী করিয়া ভার্য্যা বা রাগিণী নির্ণয় করেন, সেই সকল রাগিণীর নাম পারস্য-ভাষায় শোভা কহে, শোভা এক এক মোকামের দুইটী দুইটী করিয়া থাকিলে সুতরাং চব্বিশটী হইবে, এই সকল রাগরাগিণীর পরস্পর সংযোগে আমা-দিগের সংস্কৃতমতের ন্যায় যবনেরাও পুত্রাদি কল্পনা করিয়াছেন, সেই সকল পুত্রাদিকে পারস্যভাষায় গুস্বা বলে। গুস্বা ৪৮ টী। এক এক মোকামের চারি চারিটী করিয়া গুস্বা আছে।

বারো মোকামের নাম।	চব্বিশটী শোভার নাম।	গুস্বার নাম।
রিহাবি।	মুরুজিআরব্।	বাহারীণনাগ্।
	মুরুজিআজম্।	গরীব্।
হোসেনী।	ডুগা।	সুয়ারা।
	মুহাইয়র্।	ঘন্‌জুদা।
রাস্ত্‌।	মটরফী।	নোবাথ্‌ত্রুক্।
	পঞ্জগা।	সরফরাজ্।
হিজাজ্।	সিগা।	বাস্তানেগার্।
	হিসার্।	নবাতেকুর্দানীয়া।
বুজুগু।	হুমাইউন্।	নিয়াবন্দক্।
	নূজট্।	সুফা।
কোষাক্।	রথ্‌ব্।	দেলবর্।
	টাইয়টী।	আওজ্‌কামাল।
ইরাথ্।	মোকালেফ্।	নেগার্।
	মঘ্‌লুব।	বিসাল্।
ইস্‌ফাহান্।	টব্‌রেজ্।	শোরী।
	নস্বাপুরক্।	টুরবঙ্গেজ্।

বারো মোকামের নাম।	চব্বিশটী শোভার নাম।	গুস্বার নাম।
সুবা।	নউরুজিখারা।	বহরীকামাল।
	মহওয়র্।	বহরীআস্লী।
ওস্বাখ্।	জাবী।	এস্তেদাল্।
	আওজ্।	গোলেস্তান্।
জংগুলা।	চাহার্গা।	সুরীয়র্।
	ঘিজল্।	হাএরান্।
বোসুলিখ্।	উসীরান্।	জুমালী।
	সুবা।	রুঃআফ্জা।
		হাএরাখ্।
		মোআতেদেল।
		মুয়াসুবী।
		পহলুভি।

এই বারটী মোকাম চব্বিশটী শোভা এবং আট্চল্লিশটী গুস্বার মধ্যে আটাশটী গুস্বার নাম প্রচলিত আছে। কাপ্তেন এন্ অগস্টস্ উইলার্ড সাহেব কৃত ট্রিটিজ্ অন্ দি হিন্দু মিউজিক্ গ্রন্থেও এই কয়েকটী দৃষ্ট হয়, অবশিষ্ট গুস্বা কয়েকটীর নাম পাওয়া যায় না। আমাদিগের সহযোগি সঙ্গীততরঙ্গ গ্রন্থকার রাধামোহন সেনজ মহাশয় বলেন এই বারটী মোকাম আমীর খসরু প্রথমে সৃষ্টি করেন। যথা মোহিয়র, শাজগিরী, ইমন, উসাখ্, ডুগা, গানম্, জিলফ্, ফরগানা, সরফর্দ্দা, বাজরীর্, ফোরদস্ত, সনম্। তিনি গুস্বা বা শোভার বিষয় কিছুই লেখেন নাই। এবং মোকাম কয়েকটীর নামও আমাদের মতের সহিত কিছু কিছু অসৌসাদৃশ্য দৃষ্ট হয়।

ধ্রুবক বা ধ্রুপদ।

যে গান দেবতাদিগের লীলাবর্ণন, রাজাদির যশোবর্ণন, যুদ্ধবর্ণন বীর করুণা রসাদিতে পরিপূরিত, গদ্য পদ্যময় সুর, তাল, রাগাদির প্রগাঢ়তা এবং রচনা গাম্ভীর্য্য প্রভৃতি সংযুক্ত থাকে তাহার নাম ধ্রুপদ বলা যায়। এই প্রকার রচনা কৌশলকে

সংস্কৃত আলঙ্কারিকেরা গৌড়ী রচনা বলেন, গৌড়ীশব্দের হিন্দি নাম গৌড়হার। ধ্রুপদ পুংব্যবহার্য্য অর্থাৎ পুং গায়কদের নিমিত্তে নির্দ্দিষ্ট হইয়াছে, কোমলকণ্ঠ কামিনী জাতিদের পক্ষে এটি তত উপযোগী হয় না। অধিকাংশ ধ্রুপদেরই প্রায় চারিটী করিয়া পদ বা তুক্ থাকে, অর্থাৎ আস্থায়ী, অন্তরা, সঞ্চায়ী এবং আভোগ। এই বিষয়ে আলাপের সহিত কতক সৌসাদৃশ্য হয়। কোন কোন ধ্রুপদের দুইটী তুক্ও শোনা গিয়াছে অর্থাৎ কেবল আস্থায়ী এবং অন্তরা। দুই তুক্ বিশিষ্ট যে সকল ধ্রুপদ তাহাদের সঞ্চায়ী এবং আভোগ থাকে না। ধ্রুপদ মাত্রেই প্রায় বিলম্বিত লয়কে আশ্রয় করিয়া গান করিতে হয়, ধ্রুপদ নানা প্রকার, যথা—গীত, সঙ্গীত, ছন্দঃ, প্রবন্ধ, যুগলবন্ধ এবং ধারু। গীত ও সঙ্গীত অতি পূর্ব্বকালে প্রচলিত ছিল, এক্ষণে ব্যবহার নাই, যে ধ্রুপদ গানের মধ্যে মধ্যে "ছন্দ" এই শব্দটীর উল্লেখ থাকে তাহার নাম ছন্দঃ; যেধ্রুপদে এক তালের মধ্যে নানা প্রকার তাল পরিবর্ত্তন হয় তাহার নাম প্রবন্ধ; যে ধ্রুপদ দুই ব্যক্তি একত্রায় গান করেন তন্মধ্যে এক জন ধাতু মাত্রা রাগ সহযোগে কোন বর্ণনাদি করিবেন, অপর এক ব্যক্তি যে রাগের গান হইতেছে সেই রাগোপ-যোগী অর্থাৎ সেই রাগে যখন যে ধাতুগুলিন লাগে কেবল মাত্র সেই সেই ধাতু সেই গানের তাল লয় যোগে সঙ্গে সঙ্গে দিয়া যাইবেন, এই প্রকার ধ্রুপদের নাম যুগলবন্ধ। যে ধ্রুপদে "ধারু" এই শব্দটী মধ্যে মধ্যে উল্লিখিত থাকে তাহার নাম ধারু। ধারু আধুনিক রচনা, নায়কগোপাল প্রথমে ইহার সৃষ্টি করেন। গোয়া-লিয়ার অধিপতি রাজামানের ধ্রুপদ বিষয়ে বিশেষ উৎসাহ এবং যত্ন ছিল, তিনি ধ্রুপদের অনেক উন্নতি সাধন করিয়াছিলেন। কদাচিৎ ধ্রুপদে নায়ক নায়িকা বর্ণনও শোনা গিয়াছে।

খেয়াল।

কি স্বর বিষয়ে, কি বর্ণন বিষয়ে, কি তাল বিষয়ে, কি রাগ বিষয়ে, কোন বিষ-য়েতেই খেয়াল ধ্রুপদের সুসদৃশ হয় না। ধ্রুপদের ন্যায় খেয়ালে তত রচনা গাম্ভীর্য্য নাই, হ্রস্বপদ বিন্যাস দ্বারাই খেয়াল রচিত হইয়া থাকে। সাহিত্যদর্পণকর্ত্তা এই প্রকার রচনা লাটীরীত্যনুযায়ি বলিয়া লিখিয়াছেন। লাটীরীতিকে আমরা ভাষাতে "নওহার" বলিয়া ব্যবহার করি। ধ্রুপদাপেক্ষা ইহার রচনা সকল বিষয়েতেই সংকোচ পরন্তু ধ্রুপদাপেক্ষা অনেক মিষ্ট।

উইলার্ড সাহেব বলেন জোয়ান্‌পুর নিবাসী প্রসিদ্ধ সুল্‌তান্ হোসেন্ ষির্কী* খেয়ালের প্রথম সৃষ্টি করিয়াছিলেন। খেয়াল প্রায় অধিক ভাগে অন্যান্য ভাবাদি বর্ণনাপেক্ষা নায়ক নায়িকা বর্ণনায় পরিপূরিত। বস্তুতঃ খেয়ালের মাধুর্য্য গুণ হওয়াই প্রধান উদ্দেশ্য। ঋতুবর্ণনাদিও খেয়ালে অনেক দেখা যায়। সচরাচর খেয়াল মাত্রেরই দুইটী তুক্ থাকে, একটী আস্থায়ী এবং একটী অন্তরা, কোন কোন খেয়া-লের চারিটী তুক্‌ও কদাচিৎ শোনা গিয়াছে; যে সকল খেয়ালের চারিটী তুক্ থাকে তাহাদের নাম ওলার। খেয়াল, এই কয় প্রকারে বিভক্ত, যথা, সার্‌গম, তেলেনা, ত্রিবট্, চতুরঙ্গ, রাগমালা, কাওল্ এবং কাল্‌বানা, গুল্‌নক্‌স্, জাত্ বা জট্ ইত্যাদি।

স্বরগ্রাম।—কোন রাগ কেবল সাতটী ধাতু মাত্র অবলম্বন করিয়া তালযোগে গান করার নাম সাঋগম বা স্বরগ্রাম। সাঋগমের প্রায় দুইটীর অধিক তুক্ থাকে না।

তেলেনা।—নে, তে, তেরে, ইত্যাদি কতকগুলিন আলাপের বোল লইয়া তেলেন গান করা যায়, ইহার দুইটীর অধিক তুক্ প্রায় থাকে না। কোন কোন তেলেনা বাদ্যের বোল এবং স্বরগ্রামযোগেও বর্ণিত হইয়া থাকে।

ত্রিবট্।—ত্রিবটের তিনটী করিয়া তুক্ থাকে। একটী তুক্ আলাপের বোল, একটী বাদ্যের বোল, এবং একটী তুকে স্বরগ্রাম আবদ্ধ করা থাকে। এই তিন তুকের মধ্যে যে খানেই হউক এক স্থানে ত্রিবট্ এই শব্দটী থাকাও কর্ত্তব্য।

চতুরঙ্গ।—চতুরঙ্গের চারিটী পাদ বা তুক্ থাকে। সেই চতুরঙ্গটী যে কোন ভাষাতে বর্ণন হউক না কেন, প্রথম তুকের কোন বর্ণনা সংযোগে চতুরঙ্গ শব্দটী থাকিবে, দ্বিতীয় তুক্ স্বরগ্রাম, তৃতীয় তুক্ আলাপের বোল, চতুর্থ তুক্ বাদ্যের বোল দিয়া গান করা ব্যবহার আছে।

কাওল্ এবং কাল্‌বানা।—কাওল্ এবং কাল্‌বানা কেবল জগদীশ্বরের স্তুতিগর্ভ এবং মহম্মদের গুণকীর্ত্তন মাত্র, এই প্রকার গান কাবালেরা সর্ব্বদা ব্যবহার করিয়া থাকেন।

রাগমালা।—কতগুলিন রাগ একত্র আবদ্ধ করিয়া, যে কোন বিষয় বর্ণন হউক

* ওয়াল্‌টর হ্যামিল্‌টন্ সাহেব কৃত ইষ্ট্ ইণ্ডিয়া গেজেটিয়র পুস্তকে দ্বিতীয় বালমে লেখা আছে জোয়ানপুরের ষির্কী বংশীয় রাজারা ১৫ শত খ্রীষ্ট-শতাব্দে প্রাদুর্ভূত ছিলেন।

না কেন, পর্য্যায়ক্রমে তালযোগে গান করার নাম রাগমালা। রাগমালা গান করিতে গেলে প্রথম আস্থায়ীটির সঙ্গে সকল রাগের সংযোগ রাখা; এবং প্রথম আস্থায়ীটাকে অবলম্বন রাখা নিয়ম আছে। কিন্তু এই সকল রাগ প্রত্যেকের মূর্ত্তি গুলিন এমন রূপে গান করিতে হইবে যে, সকলেই পৃথক্ পৃথক্ রাগ বলিয়া অনায়াসে বুঝিতে পারেন। সুপ্রসিদ্ধ সঙ্গীতোপাধ্যায় বিষ্ণুপুরনিবাসি রামশঙ্কর ভট্টাচার্য্য মহাশয় বাঙ্গলা ভাষায় একটী চমৎকার রাগমালা প্রস্তুত করিয়াছিলেন। এতদ্ব্যতীত উক্তভাষায় রচিত রাগমালা অধিক শোনা যায় না।

গুল্‌নক্‌স্।—কোন খেয়ালের মধ্যে "গুল্" এই শব্দটীর উল্লেখ থাকিলে তাহাকে গুল্‌নক্‌স্ বলে। গুল্‌নক্‌সের রচনাদি সম্যক্ প্রকারে পারস্য ভাষাতেই প্রায় দেখা যায়।

জাত্ বা জট্।—এমন যে সকল গান যাহাদের প্রত্যেক পদ স্বতন্ত্র ভাষায় এবং স্বতন্ত্র রাগে রচিত থাকে সে গুলিনের নাম "জাত্" বা "জট্"। কোন কোন উপাধ্যায় কখন কখন এই প্রকার গানে বিশ্রামের স্থানটী স্থির রাখিয়া প্রত্যেক পদে তালের বিভিন্নতা ও দর্শাইয়া থাকেন।

বিষ্ণুপদ।—যে সকল গানে কেবল ভগবান্ বিষ্ণুর গুণকীর্ত্তন মাত্র থাকে সে সকলের নাম বিষ্ণুপদ। আমাদিগের হিন্দু উপাধ্যায় সুরদাস বাবাজী এই প্রকার গীতের প্রথম সৃষ্টি করেন। বিষ্ণুপদের এমন কিছু বিশেষ পদ স্থির নাই, ইচ্ছাধীন তালযোগে যত পদ ইচ্ছা ততই গান করা যাইতে পারে।

কড়্খা।—স্তুতিপাঠক বন্দিবর্গ যে সকল গান সহকারে কেবল রাজাদির গুণ-কীর্ত্তন বা স্তুতিবাদ করে তাহার নাম কড়্খা। কখন কখন কড়্খাতে যুদ্ধাদি বর্ণনও হইয়া থাকে। কড়্খা প্রায় রাজপুতি ভাষায় রচিত হয়, এই প্রকার গান যাহারা ব্যবসায় করে তাহাদিগকে "ঢাড়ি*" কহে। এতদ্ব্যতীত পঞ্চরং ষট্‌রং, সপ্তরং, নবরং, প্রভৃতি নানারং চতুরঙ্গের ন্যায় করিয়া গায়কেরা গান করেন।

টপ্পা।

টপ্পার রচনা বৈদর্ভী রীত্যনুসারিণী অর্থাৎ ইহার রচনা অতি সুললিত ও মধুর, ইহাতে প্রসাদগুণ বিস্তর, আর আদিরস সম্ভূতই প্রায় অধিক ভাগ।

* ট্রীটিজ্ অন্ দি হিন্দু মিউজিক্।

ট্রিটিজ্ অন্ দি হিন্দু মিউজিক্ গ্রন্থকার উইলাড সাহেব বলেন, অতি প্রাচীনকালে পঞ্জাবদেশবাসি উষ্ট্রপালকেরা এই প্রকার প্রণালীতে সর্ব্বদা গান করিয়া থাকিত, তখন ইহার এতাদৃশ মিষ্টতা বা গৌরব কিছুই ছিল না। তদনন্তর মিঞা সোরি টপ্পাকে নানা অলঙ্কারে ভূষিত এবং বিশেষরূপে তাহার শ্রীবৃদ্ধি সম্পাদিত করিয়া ইহাকে টপ্পা নামে বিখ্যাত করেন, ফলতঃ সোরি-মিঞাকেই টপ্পার যথার্থ স্থষ্টিকর্ত্তা বলিতে হইবে।

কালের কথা কিছুই বলা যায় না, যে গান পূর্ব্বে উষ্ট্রপালকদের মাত্র মনোরঞ্জন করিত সেই সকল গীত এক্ষণে ভারতবর্ষবাসি সর্ব্বলোকের আহ্লাদ-বর্দ্ধক হইয়া উঠিয়াছে। যাহাই হউক উষ্ট্রপালকেরা সর্ব্বদা টপ্পা গান করিত বলিয়া, ইহাকে হেয় করা বিধেয় নহে, যেহেতু মুক্তামালা বানরের গলায় থাকিলে কি মুক্তার গৌরব ভ্রষ্ট হয়?

টপ্পাতে দুইটী করিয়া পদ থাকে, টপ্পা নানা প্রকার। যথা, ঠুংরি, গজল্, রেক্তা, রুবাই, সোহেলা, হোরি, জিগর্ ইত্যাদি।

ঠুংরি।—ঠুংরি অতি ক্ষুদ্র রাগে এবং ক্ষুদ্রতালে রচিত হইয়া থাকে, ইহার সুর-পারিপাট্য এমন মধুর যে অতিশীঘ্র লোকের চিত্তহরণ করে।

গজল্ রেক্তা এবং রুবাই।—এই প্রকার গীত প্রায়ই উর্দ্দু এবং পারস্য ভাষায় রচিত, ইহাতে নায়কনায়িকা এবং বিরহাদি বর্ণিত হইয়া থাকে।

সোহেলা।—বিবাহ কিম্বা কোন উৎসব সাময়িক আনন্দগর্ভ, যে সকল গানসমূহ তাহাদিগকে যাবনিক ভাষায় সোহেলা বলে।

জিগর্।—কেবল পরমার্থ বিষয়ক গানকে যাবনিক ভাষায় জিগর্ কহে। কাজিমামুদ্ নামক একজন গুজরাটী গায়ক ইহা প্রথমে স্থষ্টি করেন।

হোরি, ঝুলন্, রাস, বাধাই, প্রভৃতি আমাদিগের মতে আরও কতক গুলিন হিন্দু গীত আছে, সে গুলিন কেবল মহানুভব শ্রীকৃষ্ণের লীলাবর্ণন এবং যশোবর্ণন ইত্যাদিতে পরিপূরিত। এই সকল বর্ণন ধ্রুপদ, খেয়াল, উভয় প্রণালীতেই হইয়া থাকে। সনাতন গোস্বামীকৃত গীতাবলী, মহাত্মা জয়দেবকবিকৃত গীতগোবিন্দ(১)

(১) বীরভূম জিলার অন্তঃপাতি কেঁদুলী নামক গ্রামে মহাকবি জয়দেব জন্ম গ্রহণ করেন। ঐ কেঁদুলী গ্রামে অদ্যাবধি প্রতি বৎসর পৌষ মাসে তাঁহার স্মরণার্থে একটী মেলা হইয়া থাকে। জয়দেবের অতি চমৎকার কবিত্বশক্তি ছিল। গীতগোবিন্দ নামক মহাকাব্য তিনি রচনা করিয়াছিলেন। গীতগোবিন্দের রচনা অতীব মধুর ও মনোহর, এমন কি সংস্কৃতভাষাতে তাদৃশ পদবিন্যাস অতি

প্রভৃতি কতকগুলিন সংস্কৃত গীত আছে, এ গুলিনও শ্রীকৃষ্ণের লীলাবর্ণন। চণ্ডিদাস, বৃন্দাবনদাস(১), মুরারিদাস এবং গোবিন্দদাস, বিদ্যাপতি কৃত নানারসে পরিপূরিত হরিসংকীর্ত্তন, (যাহা আমাদিগের বাঙ্গলা আদিগীত বলিয়া প্রসিদ্ধ) কবিকঙ্কণ-চণ্ডী, কীর্ত্তিবাস রামায়ণ, এই প্রকার আরও কতকগুলিন বাঙ্গলা গীত এতদ্দেশে ব্যবহৃত আছে।

টপ্‌খেয়াল।—খেয়াল এবং টপ্পা এই উভয়বিধ গীতের প্রণালী অবলম্বন করিয়া মিশ্র প্রণালীতে যে গীত গান করা যায় তাহার নাম টপ্‌খেয়াল; সংস্কৃত আলঙ্কারিকেরা যে পাঞ্চালী রীতির লক্ষণ লিখিয়াছেন টপ্‌খেয়ালের রচনা তদনু-সারিণী। টপ্‌খেয়াল অতি আধুনিক রচনা।

গ্রাম্য গীত।

দাদ্রা, নক্তা, কাহারবা, ডোম্‌না এই গুলিন যাবনিক গ্রাম্যগীত মধ্যে গণনীয়। ইহাতে নানা প্রকার ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র বিষয় বর্ণিত থাকে।

যে গীত দ্বারা কোমল-কণ্ঠ-স্ত্রী-জাতিরা আপন আপন শিশুগুলিনকে নিদ্রাসক্ত করায়, তাহাকে পালন বলা যায়; এটিও গ্রাম্য গীতের মধ্যে গণ্য এবং ইহা সকল দেশে সকল জাতীয় মধ্যেতেই ভাষা-ভেদে ব্যবহার আছে। এ সকল ব্যতীত আরও বহু প্রকার ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র গ্রাম্য গীত আছে, যে গুলিন বড় একটা সভাতে ব্যবহার হয় না।

অল্প দেখা যায়। গীতগোবিন্দ আদ্যোপান্ত সঙ্গীতময়, কেবল মধ্যে মধ্যে এক একটী শ্লোক আছে। সঙ্গীত সমূহে রাগাদির বিলক্ষণ সমাবেশ দেখিতে পাওয়া যায়। অনেকানেক কালাবতেরা ভাষাসঙ্গীতের ন্যায় করিয়া গীতগোবিন্দ গান করিয়া থাকেন। গীতগোবিন্দে রাধাকৃষ্ণের লীলা বর্ণিত আছে। আমরা বোধ করি বাঙ্গলাদেশে যত সংস্কৃত কবি প্রাদুর্ভূত হইয়াছেন জয়দেব সর্ব্বপ্রধান। জয়দেব কোন্ সময় প্রাদুর্ভূত হইয়াছিলেন তাহার নিশ্চয় করা দুর্ঘট। এসিয়াটিক্ রিসরচেস্ গ্রন্থ দর্শনে বোধ হয় তিনি চতুর্দ্দশ খ্রীষ্ট শতাব্দীতে প্রাদুর্ভূত হইয়া থাকিবেন। পরন্তু গৌড়দেশাধিপতি রাজা লক্ষ্মণসেন যখন রাজ্য করেন এতদ্দেশে অতি সুপ্রসিদ্ধ যে হলায়ুধ তিনি তাহার প্রধান রাজমন্ত্রী এবং জয়দেব তাঁহার পঞ্চরত্নের অন্যতম রত্ন ছিলেন। জয়দেব যে উক্ত রাজার পঞ্চ রত্ন মধ্য পঠিত তাহা রাজা লক্ষ্মণসেনের সভামণ্ডপের দ্বারে প্রস্তরফলকে যে এই নিম্ন লিখিত শ্লোক প্রসিদ্ধ আছে তদ্দর্শনে জানিতে পারা যায়। যথা, গোবর্দ্ধনশ্চ শরণো জয়দেব উমাপতিঃ। কবিরাজশ্চ রত্নানি সমিতৌ লক্ষ্মণস্য চ॥ বাঙ্গলার ইতিহাস কর্ত্তা মার্সমেন্ সাহেব ১২০০ খ্রীষ্ট শতাব্দীতে রাজা লক্ষ্মণ সেনের রাজ্যকাল বর্ণন করিয়াছেন।

(১) শ্রীযুত বাবু কালীপ্রসন্ন সিংহ কর্ত্তৃক অনুবাদিত অষ্টাদশপর্ব্ব মহাভারতের উপসংহার পৃষ্ঠায়—লিখিত আছে আমাদিগের বাঙ্গলা ভাষায় ইনি প্রথম কবি ছিলেন।

ভারতবর্ষবাসি প্রধান প্রধান গায়কদিগের নাম।

দক্ষিণ-দেশ-বাসি ব্রাহ্মণ কুলোদ্ভব নায়ক-গোপাল। হরিদাস স্বামী (মিঞা তানসেনের গুরু), মিঞা তানসেন(১), রাজামান(২), বৈজু (উপাধি বাউরা), ভুন্নু, পাণ্ডবী, জজু, ভগবান, বাবারামদাস, তৎপুত্র সুরদাস(৩), মদনরাও, বাজ্-বাহাদুর(৪), চণ্ডু, সুরথসেন, তুলসীদাস(৫), দেবী-লালা, জ্ঞানদাস, ঢুণ্ডি প্রভৃতি এই সকল হিন্দু মহাগায়কেরা সঙ্গীত শাস্ত্রের উপাধ্যায় বলিয়া প্রসিদ্ধ। আমীর খস্রু (৬),

(১)। মিঞা তানসেন আক্‌বর্ বাদ্‌সাহের রাজত্বকালে দিল্লী রাজধানীতে এক জন প্রধান রাজসভাসদ্ মধ্যে গণনীয় ছিলেন। আক্‌বর সম্রাটের রাজ্যকাল ১৫৫৬ খ্রীঃঅব্দ হইতে ১৫৮৬ খ্রীঃঅব্দ পর্য্যন্ত।

(২) রাজামান অতি বিচক্ষণ বুদ্ধিমান, পণ্ডিত এবং সঙ্গীত-প্রিয় নরপতি ছিলেন। সংকীর্ণ জাতীয় রাগ অতিশয় ভাল বাসিতেন। ১৪৮৬ খ্রীঃঅব্দ হইতে ১৫১৬ খ্রীঃঅব্দ পর্য্যন্ত গোয়ালিয়ারের রাজ্যভোগের পর তাঁহার পরলোক হয়। কর্‌নেল্, এ, কনিং হম্‌স্ আর্চিয়লজিকল্ রিপোর্ট্‌স্ গোয়ালিয়ার বৃত্তান্ত পৃষ্ঠা ৫৭।৫৮। রাজামানের অন্যান্য বিষয়ও উক্ত পুস্তকে দ্রষ্টব্য।

(৩) সুরদাস অতি সুকবি এবং বিষ্ণুপরায়ণ ছিলেন। তাঁহার কৃত বিস্তর পদাবলী আছে, তাহাতে সপ্রমাণ হয় তিনি আখ্‌বরের সময়ে প্রাদুর্ভূত হন। সুরদাসের দুইটী চক্ষু অন্ধ ছিল। তাঁহার রচিত পদাবলীগুলিকে আমরা সুরদাসীপদ বলিয়া থাকি। সুরদাসের সঙ্গীতশাস্ত্রে বিলক্ষণ পাণ্ডিত্য ছিল, এসিয়াটিক্ রিসর্চেস্ ১৬ বালম ৪৮ পৃষ্ঠায় উইলসন্ সাহেব বলেন সুরদাস ১২৫০০০ পদাবলী প্রস্তুত করিয়াছিলেন। বারাণসীর এক ক্রোশ উত্তরে শিবপুর নামক গ্রামের নিকট তাঁহার সমাধি হয়।

(৪) গলাচাপিয়া বাজখাঁই পদ্ধতিতে যে এক প্রকার গান করার প্রথা আছে বাজবাহাদুর সেই পদ্ধতির প্রণেতা। বাজবাহাদুর ১৬০০ খ্রীঃ শতাব্দীতে মালয়াপ্রদেশে রাজ্য করিতেন। হিন্দু কুলোদ্ভবা রূপবতীনাম্নী তাঁহার এক গুণবতী প্রণয়িনী ছিল। উক্ত বিখ্যাতার নৃত্যকার্য্যে অতীব নৈপুণ্য ছিল। বাজবাহাদুরের অন্যান্য বিশেষ বৃত্তান্ত সর জন্ মাল্‌কম্ সাহেব কৃত মধ্যহিন্দুস্থান এবং মালোয়ার বৃত্তান্তের দ্বিতীয় এডিশনের প্রথম বালমে ৩৯ পৃষ্ঠায় দ্রষ্টব্য।

(৫) তুলসীদাসের রামসীতাবিষয়ক বিস্তর পদাবলী রাগরাগিণীযোগে প্রস্তুত দেখা যায়। এসিয়াটিক্ রিসার্চস্ ১৬ বালম ৫০ পৃষ্ঠায় উইলসন্ সাহেব বলেন জাহাঙ্গীর বাদশাহের রাজ্যকালে সম্বৎ ১৬৮০ শ্রাবণ শুক্লাসপ্তমীতে গঙ্গাতীরে তুলসীদাস লোকান্তরিত হন।

(৬)। এল্‌ফিনিস্টন্ সাহেব কৃত ভারতবর্ষের ইতিহাস পঞ্চম এডিসন্ ৩৮০ পৃষ্ঠায় লেখা আছে, ঘায়েস্‌উদ্দীন বালবানের রাজ্যকালে বিখ্যাত কবি আমীর খস্রু ঘায়েস্‌উদ্দীনের সুযোগ্য পুত্র মহম্মদ কর্ত্তৃক ভারতবর্ষে পারস্য দেশ হইতে প্রথমে আনীত হন্। বালবান্ ১২৬৬ খ্রীঃঅব্দে দিল্লী রাজ্য প্রাপ্ত হইয়াছিলেন। আলেক্‌জাণ্ডার ডো সাহেব কৃত ভারতবর্ষের ইতিহাস দ্বিতীয় বাল্‌ম্

জোয়ানপুর নিবাসি সুলতান হোসেন বির্কী(১), মিঞা বকুসু, সুলতান আলাউদ্দীন। তানতরঙ্গ ও মানতরঙ্গ(২) চাঁদ খাঁ ও সুরজ্ খাঁ,(৩) সেখ্ বিচ্ছু, মির্জা আক্কিল্, সুবিখ্যাত বীণকার ফিরজ্ খাঁ এবং নহবৎ খাঁ, সদারং এবং আধারং,(৪) নুর্ খাঁ,(৫) পিয়ার খাঁ, বীণকার জীবনসা, গোলাম রসুল্, শক্কর এবং মাক্ষণ, মহম্মদ্ খাঁ, সজ্জু খাঁ, সোরি(৬), হাম্দম্(৭), মিরাবাই(৮), নির্মলসা, মিঞা গম্বু, লছ্মীপ্রসাদ(৯), সারদা-সহায় এবং গোপালপ্রসাদ,(১০) নাসির্ আহামদ্ বীণকার, হস্সু খাঁ, করিম্ খাঁ, হস্সু ও হদ্দু খাঁ, ৺ কাশী নিবাসি বীণকার মহম্মদ্ খাঁ, বড় মিঞা ও ছোট মিঞা, বীণকার ওয়ারিস্ আলি খাঁ, রবাবী বাসদ্ খাঁ, তৎ ভ্রাতুষ্পুত্র সাদ্কলি খাঁ, ৺ কাশী নিবাসি সেতারি বাজ্পেয়ী, কুমার সিং প্রভৃতি উত্তম গুণী বলিয়া প্রসিদ্ধ।

---

২১ পৃষ্ঠায় দেখা গেল ১৩২৫ খ্রীঃঅব্দে ঘায়েস্উদ্দীন টোগ্লীকের রাজ্যের শেষকাল পর্য্যন্ত আমীর খস্রু ভারতবর্ষে বর্ত্তমান ছিলেন। উইলার্ড সাহেব কৃত ট্রিটিজ্ অন্ দি হিন্দু মিউজিক্ গ্রন্থের ১০৭ পৃষ্ঠায় দেখা যায়, আলাউদ্দীনের রাজ্যকালে আমীর খস্রু বিশেষ খ্যাতি লাভ করিয়াছিলেন, সেই সময়ের এইরূপ একটি কিম্বদন্তী আছে, যে দক্ষিণদেশবাসি নায়কগোপাল সঙ্গীত বিদ্যায় ভারতবর্ষের অন্যান্য সমুদয় প্রদেশ জয় করিয়া মহারাজ আলাউদ্দীনের দিল্লী রাজধানীতে উপস্থিত হন। তদনন্তর কৌশল ক্রমে আমীর খস্রু নায়কগোপালকে সঙ্গীতেপরাজয় করেন, ইহাতে আমীর খস্রুর সঙ্গীত বিদ্যায় যশের পরাকাষ্ঠা লাভ হয়। আমীর খস্রু যে অসামান্য কবি এবং সঙ্গীতবিৎ ছিলেন ইহা অনেক পারসীক গ্রন্থেতেও পাওয়া গিয়াছে। আলাউদ্দীনের রাজ্যকাল ১৩১৬ খ্রীঃঅব্দ পর্য্যন্ত ছিল, ইনি প্রায় ২০ বৎসর রাজ্য ভোগ করেন। পূর্ব্ব লিখিত এল্ফিনিস্টন্ কৃত ভারতবর্ষের ইতিহাসে এবং ডো সাহেব কৃত ভারতবর্ষের ইতিহাসে আমীর খস্রুর বিষয় উভয়ে ঐক্য করিয়া দেখিলে বোধ হয় আমীর খস্রু ৫৯ বৎসর পর্য্যন্ত ভারতবর্ষে বর্ত্তমান ছিলেন, তাহার পর আমীরের বৃত্তান্ত কোন ইতিহাসাদিতে বিশেষরূপে আর লক্ষিত হয় না।

(১)খেয়াল কর্ত্তা।

(২)মিঞা তানসেনের পুত্রদ্বয়।

(৩)মিঞা তানসেনের ছাত্রদ্বয়।

(৪)প্রসিদ্ধ খেয়ালিদ্বয়।

(৫)কালাবৎ।

(৬)টপপা কর্ত্তা। ইনি মহাম্মদশার রাজত্বকালে প্রাদুর্ভূত ছিলেন। মহাম্মদশার রাজত্বকাল ১৭১৯ খ্রীঃ অব্দ হইতে ১৭৪৮ খ্রীঃ অব্দ পর্য্যন্ত ছিল।

(৭)ইনিও একজন প্রসিদ্ধ টপ্পা গায়ক বলিয়া বিখ্যাত।

(৮)আখবর পাতসাহের রাজ্যকালে সুবিখ্যাত তানসন কর্ত্তৃক মিরাবাই রাজসভায় প্রথম আনীত হন। মিরাবাই মার্টা নগরের জনৈক গ্রাম্যরাজার কন্যা ছিলেন, উদয়পুরের রাজার সহিত তাঁহার বিবাহ হয়, ইঁহার অন্যান্য বৃত্তান্ত এসিয়াটিক রিসারচেস্ ১৬ বালম, ৯৯ পৃষ্ঠায় দ্রষ্টব্য।

(৯)ইনি গ্রন্থকারের অধ্যাপক এবং প্রসিদ্ধ বীণকার ছিলেন।

(১০)লছমী প্রসাদের জ্যেষ্ঠ সহোদরদ্বয়।

ভবানী প্রসাদ, লালা কেবল্‌কিষণ, পীরবক্স, কদৌ ও বদৌ সিং, হনু সিং, জ্যোৎ সিং, গোলাম্‌আব্বস্‌ প্রভৃতি কয়েক জন মৃদঙ্গ এবং তব্‌লা বাদন বিষয়ে বিশেষ খ্যাত।

গীতের দোষ গুণ বিবেক।

গীতের স্বরূপ লক্ষণ পূর্ব্বেই নির্দ্দিষ্ট হইয়াছে। গীত ধাতু ও মাত্রা এতদুভয়াত্মক। (১) ধাতুমাত্রা একত্র হইলেই তাহা গীতশব্দ প্রতিপাদ্য হয়, সুতরাং ধাতু ও মাত্রা এই দুইটী গীতের সমবায়ি কারণ অর্থাৎ অবয়ব। কারণের দোষ ও গুণ কার্য্যে বর্ত্তে, স্বর্ণ উত্তম হইলে তন্নির্ম্মিত কুণ্ডল উত্তম হয় এবং অধম হইলে অধম হয় ইহা সকলেই অবগত আছেন, অতএব ধাতু ও মাত্রা ঐ উভয়ের গুণ দোষ গীতে বর্ত্তিয়া থাকে বলিতে হইবে। ঐ উভয়ের গুণ দোষ কি কি এই প্রশ্নে প্রথমতঃ দোষের প্রতি দৃষ্টি করাই দোষজ্ঞের উচিত হয়, অতএব পাঠকেরা তাহাই অগ্রে নিরীক্ষণ করুন্‌।

পৌনরুক্ত, শীঘ্রোচ্চারণ, প্রসারণ, লিঙ্গান্যত্ব, বিসন্ধি সংযুক্তাক্ষর-মোক্ষণ, অসংযুক্তের সংযোগ, হ্রস্বদীর্ঘ ব্যতিক্রম প্রভৃতি কএকটীকে যদিও সংস্কৃত আলঙ্কারিকেরা মহাদোষ বলিয়া জ্ঞান করেন তথাপি সঙ্গীতশাস্ত্রমতে সে সকল গীতে দোষ হয় না (২) কিন্তু লজ্জা, ভয়, অপ্রকাশিত অর্থাৎ ধাতু বা মাত্রার অস্পষ্টতা, সানুনাসিকতা অর্থাৎ নিরনুনাসিক বর্ণকে নাসিকা হইতে উচ্চারণ, শিরঃকম্পন অর্থাৎ মুদ্রাদোষ, লয়স্থান বিবর্জ্জিত অর্থাৎ বেলয়, কাকুস্বর, বিকৃত স্বর অর্থাৎ সুর কর্কশতা, বিশ্রাম অর্থাৎ অযোগ্য স্থানে বিরাম, অশ্লীলত্ব অর্থাৎ ঘৃণা, অমঙ্গল ও ব্রীড়ার ব্যঞ্জক

---

(১) ধাতুমাত্রা সমাযোগে গীত মিত্যভিধীয়তে ইতি ভরতঃ। তদ্দ্বিবিধং যথা; গীতঞ্চ দ্বিবিধং প্রোক্তং যন্ত্রগাত্রবিভাগতঃ। যন্ত্রংস্যাদ্বেণুবীণাদি গাত্রন্তু মুখজংমতং॥ অপিচ নিবদ্ধ মনিবদ্ধঞ্চ গীতং দ্বিবিধমুচ্যতে। অনিবদ্ধং ভবেদ্গীতং বর্ণাদি নিয়মং বিনা॥ যদ্বা গমকধাতুস্তৈ রনিবদ্ধং বিনাকৃতং। নিবদ্ধঞ্চ ভবেদ্গীতং তাল মান রসাশ্রিতং॥ ছন্দোগমক ধাতুস্তৈর্বর্ণাদি-নিয়মৈঃ কৃতং। ইতি শব্দকল্পদ্রুমে॥

(২) পৌনরুক্তং নদেশীয়ে গীতে দোষোঽভিজায়তে। শীঘ্রোচ্চারেণ বর্ণানাং তথাচৈব প্রসারণে। লিঙ্গান্যত্বে বিসন্ধৌচ সংযুক্তাক্ষরমোক্ষণে। পরিবর্ত্তে ঙক্ষরাণাঞ্চ হ্রস্বদীর্ঘব্যতিক্রমে ইত্যাদি ভরতেনোক্তং।

শব্দ প্রয়োগ, উৎকট অর্থাৎ যে সকল মাত্রা বা রাগ সহসা বোধ হয় না তাহার সংযোগ, বাধিত অর্থাৎ কাস নিষ্ঠীবন এবং অন্য কারণাদি জনিত বাক্ রুদ্ধতা, ব্যাকুলতা অর্থাৎ গানের সময় অস্থিরতা প্রকাশ করা, তালহীন অর্থাৎ বেতালা, সঙ্গীত শাস্ত্রকারকেরা এই চতুর্দ্দশটীকে দোষ বলিয়া গীতের সময় তত্তাবৎ সর্ব্বতোভাবে পরিত্যাগ করিতে বলিয়াছেন। যদিও সঙ্গীতশাস্ত্রকারেরা এই চতুর্দ্দশ দোষ ব্যতীত গীতে আর দোষ স্বীকার করেন না কিন্তু বস্তুগত্যা বিবেচনা করিতে গেলে আলঙ্কারিকদিগের বিবেচিত দুঃশ্রবত্ব, অনুচিতার্থ-প্রতিপাদন, অবাচকতা, ক্লিষ্টতা, বর্ণ-প্রতিকূলতা, পতৎ-প্রকর্ষতা, কষ্টতা এবং ভগ্ন প্রক্রমতা প্রভৃতি অপর কএকটীকে গীতেরও মহাদোষ বলিয়া স্বীকার করিতে হয়। ইহা অযুক্তিসিদ্ধ নহে, কঠোর বর্ণদ্বারা যে গীত রচিত উক্ত গীত দুঃশ্রবত্ব দোষ দুষ্ট অবশ্যই বলিতে হইবে, সুতরাং দুঃশ্রবত্ব যে গীতের দোষ তাহা কেন না স্বীকার করি? এবং ভগ্ন প্রক্রমতা অর্থাৎ রচনার ক্রমভঙ্গ, পতৎ প্রকর্ষতা অর্থাৎ ক্রমে রচনার অপকর্ষ ইত্যাদি কএকটীকেও আমরা গীতদোষ বলিলাম।

যদ্যপি এমনো কেহ বলেন যে লজ্জা, ভয়, শিরঃকম্পনাদি পূর্ব্বোক্ত অনেক গুলি গায়কেরই দোষ, গীতদোষ নহে, গায়কদোষ গীতদোষ মধ্যে কেন পরিগণিত করো? তাহার সদুত্তর এই যে,যেমন রচকদোষে গীতকে দুষ্ট বলা যায়, গায়কদোষেও সেইরূপ গীত দুষ্ট হইয়া থাকে, অন্যথা গীতদোষ গগনকুসুম প্রায় হইয়া পড়ে, হয় গায়ক নয় রচক এই অন্যতরকেই গীতের দোষগুণ সম্পাদক বলিতে হইবে।

যেরূপ গীতের দোষ বিচার করা হইল গুণবিচারও তদ্রূপ করা বিহিত। কি কি গুণ গীতে সংঘটিত হয়? আলঙ্কারিকেরা কাব্যে, মাধুর্য্য, ওজঃ, প্রসাদ এই তিনটী গুণ নির্ণয় করিয়া গিয়াছেন। যদিও সঙ্গীতকারকেরা গীতে তাহার নাম গন্ধও করেন নাই কিন্তু আমরা গীতবিশেষে সেই গুণত্রয়ের সমাবেশ স্বীকার করি। যে গীত শ্রবণ করিলে শ্রোতার চিত্ত দ্রবীভূত হয় এবং যে গীতে আহ্লাদ কল্লোল উচ্ছলিত হইয়া উঠে সেই গান মাধুর্য্যগুণবিশিষ্ট, যেহেতু মাধুর্য্যগুণের ব্যঞ্জক কোমল পদকদম্ব ও মধুররচনা তাহাতে বিদ্যমান আছে। যে গান শুনিলে চিত্ত বিস্ফারিত হয় ও যে গানের বন্ধন অতি গাঢ়রূপ তাহাতে ওজঃ এবং যে গানের পদগুলি শ্রবণ মাত্রে অর্থপ্রতীতি হয় তাহাতে প্রসাদ গুণ আছে ইহাও বলিতে পারাযায়।

ইতি গীতকাণ্ড সমাপ্ত।

বাদ্যকাণ্ড।

তৃতীয় পরিচ্ছেদ।

ধ্বন্যাত্মক নাদ (১) হইতে বাদ্যের (২) উৎপত্তি হয়। বাদ্য যন্ত্র চারি প্রকারে বিভক্ত যথা; তত, শুষির, ঘন, আনদ্ধ।

তন্ত্র অর্থাৎ তারাদির দ্বারা যে সকল যন্ত্র বাদিত হয়, তাহার নাম তত, যথা বীণা, সারঙ্গী, পিনাক, তাম্বুর ইত্যাদি। এই যন্ত্রগুলিন আমাদিগের প্রাচীন সংস্কৃত যন্ত্র, এ সকল এখনপর্য্যন্ত প্রচলিত আছে, অপর কতক গুলিন ছিল, যাহা এক্ষণে বড় ব্যবহার নাই। রবাব, শরদ, ইত্যাদি; এই গুলিন আধুনিক।

যে সকল যন্ত্র ফুৎকার দ্বারা বাদিত হয়, তাহাদিগের নাম শুষির(৩), যথা বংশী(৪), শঙ্খ, শৃঙ্গিকা অর্থাৎ শিঙ্গা, তুরী, ভেরী ইত্যাদি; এই গুলিন প্রাচীন সংস্কৃতানুযায়িক। সানাই, কলম, আল্‌গোজা ইত্যাদি, এই গুলিন আধুনিক।

কাংস্য ও লৌহাদি-ধাতু-নির্ম্মিত যন্ত্রের নাম ঘন। ঘন যন্ত্র দুই প্রকার, অনুরক্ত এবং বিরক্ত। গীতাদির সঙ্গে যে সকল যন্ত্র ব্যবহার করা যায় তাহাদের নাম অনুরক্ত, যথা মন্দিরা, করতাল, ইত্যাদি। যে সকল যন্ত্র গীতাদির সহিত বাজান প্রসিদ্ধ নাই তাহাদের নাম বিরক্ত, যথা কাঁসর, ঘণ্টা, ঝাঁজ্ ইত্যাদি। ঘন সম্বন্ধীয় যে সকল যন্ত্রের নাম লিখিত হইল, সে সমুদয় গুলিই প্রাচীনকাল পর্য্যন্ত আমাদের প্রচলিত আছে।

চর্ম্মাচ্ছাদিত যে সকল যন্ত্র তাহাদের নাম আনদ্ধ অথবা বিতত কহা যায়, যথা মৃদঙ্গ, মর্দ্দল, (অর্থাৎ মাদল, যাহা জঙ্গলদেশে সর্ব্বদা ব্যবহার হইয়া থাকে)

---

(১) গীতং নাদাত্মকং বাদ্যং নাদব্যক্ত্যায় শস্যতে। তদ্দ্বয়ানুগতং নৃত্যং নাদাধীন মতস্ত্রয়ং ইতি সঙ্গীত দামোদরে। অপিচ নৃত্যং বাদ্যানুগং প্রোক্তং বাদ্যং গীতানুবর্ত্তিচ অতো গীতং প্রধানত্বা দত্রাদাবভিধীয়তে। ইতি সঙ্গীত রত্নাকরে॥

(২) বাদয়ন্তি ধ্বনয়ন্তি যৎ ইতি শব্দকল্পদ্রুমে।

(৩) হিন্দি নাম শুষর।

(৪) বংশের দ্বারা যে সকল বাঁশী প্রস্তুত হয় সে গুলিনের নাম বংশী, যে সকল বাঁশী কাষ্ঠ, হস্তিদন্ত, প্রস্তর এবং স্বর্ণাদি ধাতু দ্বারা নির্ম্মিত হয়, সে সকলের নাম বেণু। কিন্তু যদ্যপি বংশী এবং বেণু এই উভয়বিধ যন্ত্রের অতিশয় নাদস্বর হয় তাহা হইলে সামান্যতঃ মুরলী অথবা বুক্কা কহা যায়।

মুরজ, ডমরু, ঢক্কা অর্থাৎ ঢাক, ডক্ষ, কাড়া, দামামা, দগড়া, জগঝম্প, দুন্দুভি, ডিন্‌ডিম ইত্যাদি; এই গুলিন প্রচীন। ইহার মধ্যে কতকগুলিন যন্ত্র রণযন্ত্র বলিয়া প্রসিদ্ধ। ঢোল, তব্‌লা, খঞ্জনি, নাগরা ইত্যাদি এই গুলিন আধুনিক।

তারযন্ত্র এবং ফুৎকারযন্ত্র, সুরাদির জ্যোতির্বিশ্রাম না হয় এই নিমিত্তে গানের সঙ্গে ব্যবহৃত হইয়া থাকে; বীণ এবং সেতার প্রভৃতিতে রাগের আলাপও উৎকৃষ্টরূপে করা যাইতে পারে, কিন্তু বাঁশী ইত্যাদি অপর যে কতকগুলিন যন্ত্র আছে, ইহাতে ক্ষুদ্র রাগ ব্যতীত গমক্, মূর্চ্ছনা সংযুক্ত বৃহৎ রাগাদির আলাপ সুন্দররূপে হয় না; ঘন এবং আনদ্ধ, ইহারা গানাদির সঙ্গে কেবল তাল দিবার জন্যে নির্দ্দিষ্ট হইয়াছে, যে খানে ছন্দঃ সেই খানেই তাল, আলাপাদির কোন বিশেষ ছন্দো নির্দ্দিষ্ট নাই, সুতরাং কেবল লয়ব্যতীত বিশেষ তালও দেখা যায় না।

তাল ছন্দের অনুগত, যখন যে খানে যে প্রকার ছন্দ আবশ্যক হয়, তথায় তদনুযায়িক তালও হইয়া থাকে। ছন্দটী ঠিক আছে কি না এই নিমিত্তে তাহার সঙ্গে তালের প্রয়োজন, নতুবা আর বিশেষ কারণ কিছুই নাই।

তাল।

উভয় করতলাঘাতোৎপন্ন ধ্বনিকে তাল কহে। তাণ্ডব (পুংনৃত্য) শব্দের তা এবং লাস্য (স্ত্রীনৃত্য) শব্দের ল এই উভয় বর্ণ মিলিত হইয়া আমাদের সংস্কৃতমতে তালের উৎপত্তি হইয়াছে। ক্রিয়া দ্বারা অখণ্ডদণ্ডায়মান লয়কে ছন্দোনুযায়িক পরিমাণ করাই যথার্থ তাল (১)বোঝায়। অন্যান্য ছন্দের ন্যায় তালের ও চারিটী পাদ আছে; যথা বিষম, সম, অনাঘাত, অতীত। প্রথমে যে স্থান হইতে তালের উত্থাপন হয় তাহার নাম বিষম, আর যেখানে তালের বিশ্রাম (২) হয় তাহার নাম সম. তালের উত্থাপন হইয়া বিশ্রাম হইবার অর্থাৎ বিষম এবং সম, এই উভয়ের মধ্যে যে কাল টুকু থাকে তাহার নাম অনাঘাত, বিশ্রামের স্থান হইতে পুনর্ব্বার বিষমে যাইতে গেলে অর্থাৎ সম, বিষম, এতদুভয়ের মধ্যে যে কালটুকু থাকে তাহাকে অতীত বলে।

---

(১) কালস্য এক দ্বি ত্রি মাত্রাদ্যুচ্চারণ নিয়মিতস্য ক্রিয়ায়াঃ পরিস্পন্দাত্মিকায়াঃ পরিচ্ছেদ হেতুস্তাল ইতি মধুঃ। তালেন রাজতে গীতং, তালো বাদিত্র সম্ভব ইতি শব্দকল্প দ্রুমে।

(২) যত্রতালো বিরমতি তৎ তদেব গৃহমুচ্যতে। তচ্চতুর্বিধং সমং বিষমং অতীতং অনাঘাতঞ্চ ইতি শব্দকল্প দ্রুমে।

তাল ছন্দ ব্যতীত আর কিছুই নহে, চারিটী মাত্রার ন্যূনে তাল হয় না। যেহেতু পূর্ব্বে কথিত হইয়াছে কালের অবিচ্ছেদ গতির নাম লয়, ন্যূন কল্পে ক, খ, গ, ঘ, এই চারি মাত্র বর্ণ না বলিলে লয় স্থির হয় না, কেবল ক, খ, মাত্র বলিয়া যদ্যপি কেহ বিশ্রাম করেন তবে তাহাতে এ পরিমাণে কাল নাই যাহার অবিচ্ছেদ গতি হইবে। ক, খ, মাত্র বলিতে বলিতে সেই খানেই সেই কালটুকুর বিশ্রাম হইল, সুতরাং কেবল ক, খ, এই উভয় মাত্রাতে কখনই লয় স্থির করা যাইতে পারে না, একটু কালবাহুল্যের নিমিত্তে চারিটী বর্ণ লইতে হয়, তদনন্তর চারি মাত্রার অধিক যত মাত্রা ইচ্ছা অনায়াসেই তাল হইতে পারে।

আলাপের যেমন কতক গুলিন শব্দ বা বোল নির্দ্দিষ্ট আছে সেইরূপ তালও কতকগুলিন বোল সংযোগে হইয়া থাকে। যথা তা, দিৎ, থুন্, ন্না এই চারিটী বোল সংস্কৃত মতানুযায়িক; ধা, খি, গি, ঘি, কে, টে, ড়ি, কড়ান্, দীন্, ত্রে, কি, টি, ধু, ম, ধে, ক, তে, রে, খে, নান্, নে, ঠুং, না, ধী, ত্বা, কা, থু, দিং, গে, দ্বিং এই ত্রিশটী আধুনিক, সাকল্যে চতুস্ত্রিংশৎটী শব্দ বা বোল লইয়া তাল দেওয়া এবং তালাদিকে বিস্তার করা যাইতে পারে। তা, দিৎ, থুন্, ন্না এই চারিটী শব্দ ব্যতীত আমাদিগের সংস্কৃতমতে আরো বিস্তর বোল আছে যাহা এক্ষণে বড় ব্যবহার হয় না।

ধা, খি, গি প্রভৃতি অপর ত্রিশটী বোল যাহা লেখা গেল এতদ্ব্যতীত আরো বিস্তর আধুনিক বোল আছে, যাহা সময়ে সময়ে বাদকেরা ইচ্ছাধীন ব্যবহার করিয়া থাকেন।

তা, দিৎ, থা, গি, কি ইত্যাদি, এই বাদ্যের বোলগুলিন বাদকদিগের কল্পনা বই আর কিছুই নয়। যে হেতু ধ্বন্যাত্মক নাদ হইতে বাদ্য হইয়া থাকে, অর্থাৎ আঘাত ব্যতীত বাদ্য হয় না, ধ্বন্যাত্মক নাদে বর্ণাত্মক নাদের ন্যায় তা, থা, গি ইত্যাদি বর্ণ সমুদায় ব্যবহার করা সম্ভবে না, তবে একটা কাল্পনিক সংজ্ঞা না করিলে ছাত্রদিগকে অভ্যাস করান ইত্যাদি কার্য্য নাকি কিছু কঠিন হইয়া উঠে, সেই নিমিত্তে এক একটী আঘাতকে এক একটী সংজ্ঞা কল্পনা করিয়া রাখা হইয়াছে।

চাতক পক্ষী ফটিক জল বলিয়া ডাকে, পাপিয়া চোক্ গেলো বলে, বাস্তবিক কি এই উভয় জাতীয় পক্ষী ফটিক জল এবং চোক্ গেলো ইত্যাদি শব্দ করে? ফটিক জলের পরিবর্ত্তে ফকির দল এবং চোক্ গেলোর পরিবর্ত্তে ঠোট্ খোলো ইত্যাদি বলিলেই বা আপত্তি কি? তেমনি দিৎ বোলের পরিবর্ত্তে ভিক্ বলিলেই বা হানি কি আছে? ইহাতে ফটিক জলের ন্যায় দিৎ ইত্যাদি শব্দ গুলিন যে কাল্পনিক, বুদ্ধিমান মাত্রে ইহা কে না স্বীকার করিবেন? ফলতঃ বাদকেরা মাত্রা এবং ছন্দো বিবেচনা করিয়া

ইচ্ছাধীন নানা বোল কল্পনা করিয়া ব্যবহার করিতে পারেন, অনায়াসে সকলে বুঝিতে পারিবেন এই বিবেচনায় পূর্ব্বাবধি যে বোল গুলিন প্রচলিত আছে তাহাই উল্লিখিত হইয়াছে। বোধ করি প্রাগুক্ত বোল গুলিন দ্বারা সমুদয় বাদ্যের কার্য্যই সম্পন্ন হইতে পারিবে।

তালসম্বন্ধীয় অনেক হ্রস্ব মাত্রার স্থানে দীর্ঘ মাত্রা প্রয়োগ হইয়া থাকে। যেমন এক মাত্র কাল ধ, কিন্তু ধ না বলিয়া ধা ব্যবহার করা যায়, এই প্রকার হ্রস্ব দীর্ঘ ব্যতিক্রম পূর্ব্বকথিত নিয়মানুসারে দূষ্য নহে। ধ স্থানে ধা থাকিলেও ধ বলিতে যতক্ষণ সময় আবশ্যক সেই এক মাত্র কালটুকুর মধ্যে দ্বি মাত্র ধা শব্দটী প্রয়োগ করা কর্ত্তব্য, তাহা না বলিলে তালের মধ্যে কালপরিমাণ দূষ্য হইবে, অর্থাৎ তালবিহীন হইবে, যেমন জলদ্ তেতালা চারি মাত্রার তাল, যথা নাধি ধিধা ধাধি ধিধা ধাধি ধিধা ধাতি তিতা, এই প্রকার বোল ব্যবহার করা যায়, ইহার মধ্যে চারিটীর অধিক যে কত মাত্রা আছে এবং জলদ্ তেতালাতে যে কালটুকু আবশ্যক অধিক বোল থাকা প্রযুক্ত তদপেক্ষা কত সময়াধিক্য হইয়া পড়ে সঙ্গীত অধ্যাপকেরা অনায়াসে বুঝিতে পারিবেন। একটী ক মাত্র বলিতে যতক্ষণ সময় লাগে সেই কালটুকুর মধ্যে নাধি ধিধা এই সমগ্র বোলটী এবং খ বলিতে যতটুকু সময় আবশ্যক তন্মধ্যে ধাধি ধিধা এই সমগ্র বোলটী ব্যবহার করিতে হইবে। এই প্রকার চারি মাত্রা কালের মধ্যে ক্রমান্বয়ে জলদ্ তেতালা পূর্ণসঙ্গতটী করা বিধেয়।

সমুদয় তালেই কালানুযায়িক মাত্রার প্রতি মনঃ সংযোগ রাখিয়া বোল সহকারে ঠেকাদি দেওয়া কর্ত্তব্য. তবে যে এক মাত্র কালের মধ্যে ধাধি ধিধা ইত্যাদি নানা প্রকার মাত্রাযুক্তবর্ণ ব্যবহার করা হয়, সে গুলিনকে বর্ণানুযায়িক পূর্ণ মাত্রা না বলিয়া কালের পরিমাণ অনুসারে, কোন স্থানে হ্রস্ব কোন স্থানে অণুমাত্র বলিয়া স্বীকার করিয়া লইতে হইবে। ফলতঃ সংজ্ঞাকাণ্ডে মাত্রার কালনিরূপণ বিষয়, যেরূপ লিখিত হইয়াছে বাস্তবিক সেইটীই শাস্ত্রসিদ্ধ, কিন্তু আমরা তদনুযায়িক না করিয়া কর্ত্তার ইচ্ছানুরূপ মাত্রার কালনিরূপণ করিয়া থাকি(১), এই আমাদিগের দেশ

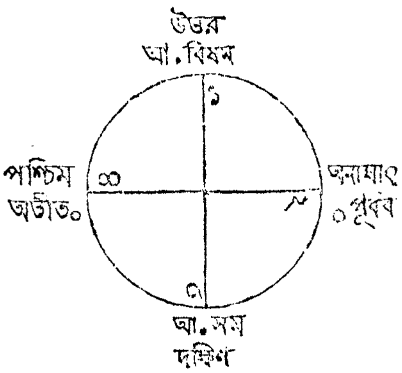
(১) ইংরাজি মতেও গানাদির সময় কোন গায়ক অথবা বাদকগণ স্ব স্ব ইচ্ছাধীন গানাদির প্রথম একটী কাল নিরূপণ করিয়া লন ঐ নিরূপিত কালটী অবলম্বন করিয়া তাহারই গুরু লঘু ইত্যাদি ব্যবহার হইয়া থাকে, আমাদের সংস্কৃত মতের ন্যায় তাঁহারা বর্ণানুযায়িক কাল নিরূপণ করেন না। আমরা বোধ করি ইচ্ছাধীন কাল স্থির করা যে আমাদের দেশ ব্যবহার আছে এপ্রথাটী মন্দ নয়, যেহেতু আমাদের শাস্ত্রে যে প্রকার বিধি আছে যে কাওয়ালি তাল চারি মাত্রার তাল ক, খ, গ, ঘ, এই চারিটী বর্ণ বলিতে যে সময় লাগিবে ঐ সময় মধ্যে সম্পূর্ণ কাওয়ালি তালটী সম্পন্ন করা কর্ত্তব্য।

ব্যবহার(২). তবে এই হওয়া কর্ত্তব্য যে, কর্ত্তা এক মাত্র কাল মনে করিয়া যে সময় টুকু স্থির করিবেন, দ্বিমাত্র কাল করিতে গেলে সেই নির্দ্দিষ্ট এক মাত্রা অপেক্ষা দীর্ঘ মাত্রা স্বীকার করিয়া লইতে হইবে ; ত্রিমাত্র চতুর্ম্মাত্র প্রভৃতিও এই মতানুসারে ধরিয়া লওয়া উচিত।

গীত কিম্বা কোন যন্ত্রাদির সহিত বোল সংযোগে তাল দেওয়ার নাম সঙ্গত অথবা যাবনিকভাষায় তাহাকে ঠেকা কহে। ঠেকা নানাবিধ, যথা পটতাল কাওয়ালি ইত্যাদি। অ, অ, অ, অ, এই চারিটী হ্রস্ব বর্ণ উচ্চারণ করিতে যে সময় লাগে সেই কালের মধ্যে আ, আ, এই দুইটী দীর্ঘ বর্ণ মাত্র উচ্চারিত হয় এবং দুইটী দীর্ঘ মাত্রা আ, আ, উচ্চারণ করিতে যে সময় আবশ্যক তন্মধ্যে অ, অ, অ, অ, চারিটী হ্রস্ববর্ণ উচ্চারণ করা যাইতে পারে।

পটতাল।

দুইটী দীর্ঘ মাত্রা বিশিষ্ট পটতাল নামে একটী তাল প্রথমে সৃষ্ট হয়, এই পটতাল হইতে কাওয়ালি, মধ্যমান, ও ঢিমাতেতালার জন্ম হয় ; পটতাল দেখাইবার নিমিত্ত নিম্নে একটী তালনিরূপকযন্ত্র লিখিত হইল, এই যন্ত্রটীতে উত্তর, দক্ষিণ, পূর্ব্ব, পশ্চিম, এই চারিটী দিক্ লেখা হইল। ঘটীযন্ত্রের ন্যায়, এই যন্ত্রের গতি জ্ঞান করিতে হইবে। পটতালে দুইটী আঘাত এবং দুইটী ফাঁক্ বা শূন্য আছে, প্রথমে



উত্তর দিকস্থ এক বিশিষ্ট চিহ্ন আ স্পর্শপূর্ব্বক পূর্ব্ব দিকস্থ দুই বিশিষ্ট চিহ্ন স্পর্শ না করিয়া এককালে দক্ষিণ দিকস্থ তিন বিশিষ্ট চিহ্ন আ স্পর্শ করিলে উত্তর দিক্ হইতে তালের আরম্ভ জন্য এক বিশিষ্ট চিহ্ন বিষম হইল, আর দক্ষিণদিকে তালের বিশ্রাম হেতু তিন বিশিষ্ট চিহ্নটী সম হইল, এবং উত্তর হইতে একেবারে দক্ষিণে আসিতে দীর্ঘকালের মধ্যে একটী

কাওয়ালি তাল ঠেকা সমেত ঐ স্বল্পকাল মধ্যে সম্পন্ন করা যে কত কষ্ট তাহা এবিষয়ে যাঁহারা অধিকারী তাঁহারাই বুঝিতে পারিবেন ; কর্ত্তার ইচ্ছাধীন মাত্রা স্থির হইলে আর কোন কষ্ট হইবার সম্ভাবনা নাই, তাঁহার হস্তের যে প্রকার "ওজন" অনায়াসে তদনুযায়িক ঠেকা দিতে পারিবেন, ব্যস্ত হইয়া কোন অংশ নষ্ট করিবেন না।

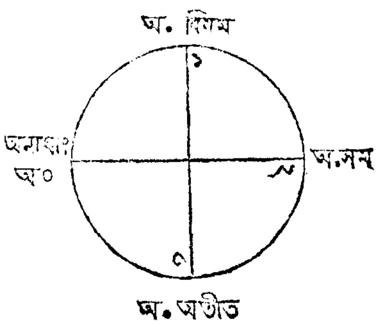
(২) কখন কখন শাস্ত্রানুযায়িক মাত্রা নিরূপণও কেহ কেহ করিয়া থাকেন।

হ্রস্বকাল আছে, হ্রস্ব গতিতে আসিলে অনায়াসে সেটুকু স্পর্শ করা যাইত, দীর্ঘকালের জন্য সেটুকু আবশ্যক হইল না, অতএব উত্তর দিক্ হইতে দক্ষিণ দিকে আসিতে ঐ যে দুই বিশিষ্ট চিহ্ন আছে ঐটীর নাম অনাঘাত, এবং ঐ গতিতে ঐ নিয়মে দক্ষিণ দিকস্থ আ হইতে উত্তর দিকস্থ আ-তে আবার যাইতে গেলে, উভয়দিকের মধ্যে চারি বিশিষ্ট চিহ্নে যে কালটুকু আছে ঐটীর নাম অতীত, যাহাকে আমাদিগের চলিত ভাষায় শূন্য বা ফাঁক্ কহে। রূপক তাল ব্যতীত অন্য কোন তালেরই এই চারি বিশিষ্ট চিহ্ন অতীত স্থানে প্রায় আঘাত পড়ে না। বস্তুতঃ পটতালকে চারি মাত্রা বিশিষ্ট তাল কহা যায়, কিন্তু ইহার শ্লথগতি প্রযুক্ত দুইটী দীর্ঘ মাত্রার আবশ্যক, চারিটী হ্রস্ব মাত্রার প্রয়োজন নাই। যথা আ, আ, ইহার হ্রস্ব গতি করিতে গেলে, আমাদিগের দ্রুত তেতালা অর্থাৎ দেশী কাওয়ালি হইয়া থাকে; যবনেরা দ্রুত তেতালি নাম পরিবর্ত্ত করিয়া জলদ্ তেতালা বা কাওয়ালি নামে বিখ্যাত করিয়াছে। হিন্দি ভাষায় দ্রুত শব্দকে জলদ্ কহে, এই হেতু জলদ্ তেতালা শব্দ অসঙ্গত নহে। পরন্তু এই উভয় তালই এক, কেবল হ্রস্ব শ্লথগতি ভেদ দ্বারা নাম ভেদ হইয়াছে। পটতাল এবং কাওয়ালি এই উভয় তালের যন্ত্র দেখিয়া অনেকে সন্দেহ করিতে পারেন, যে তিন বিশিষ্ট চিহ্নে পটতালের সমস্থান করা গিয়াছে

কাওয়ালি

যন্ত্র

যথা



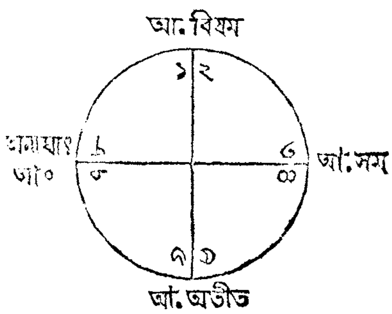
এবং দুই বিশিষ্ট চিহ্নে কাওয়ালির সমস্থান নির্দ্দিষ্ট হইয়াছে; অথচ কাওয়ালি তাল পটতালের অন্তর্গত, তবে এতদুভয় মধ্যে সমস্থানের বিভিন্নতা কেন? কথিত হইয়াছে পটতাল দুইটী দীর্ঘ মাত্রা বিশিষ্ট হইবে, প্রথম আঘাত এক বিশিষ্ট চিহ্নে, এবং দ্বিতীয় আঘাত তিন বিশিষ্ট চিহ্নে হইয়া থাকে, দুই বিশিষ্ট চিহ্নে আঘাত হয় না, ঐ আঘাতের যে কাল সেটুকু মাত্রার সহিত লয় হইয়া যায়, সুতরাং দুই বিশিষ্ট চিহ্নে আঘাত না হওয়া, এবং তিন বিশিষ্ট চিহ্নে আঘাত হওয়া প্রযুক্ত তিন বিশিষ্ট চিহ্নকেই এই তালের বিশ্রাম বা সমস্থান বলিতে হইবে। কিন্তু চারিটী মাত্রা বিশিষ্ট কাওয়ালি তাল এক বিশিষ্ট চিহ্নে আঘাত করিয়া উত্থাপন হয়, এবং দুই বিশিষ্ট চিহ্নে পটতালের আঘাত না করিয়া মাত্রার সহিত কালের লয় হইয়াছে, পরন্তু কাওয়ালিতে আঘাত করিয়া কালের বিশ্রাম হইয়া থাকে সুতরাং আঘাত জন্য দুই বিশিষ্ট চিহ্নে কাওয়ালির সমস্থান করা গেল।

কাওয়ালি এবং অন্যান্য যত তাল লেখা যাইবে, কেবল মাত্রাভেদ জন্য প্রায় সকল তালের সহিত পটতালের সমস্থান এবং অতীত স্থানের অসৌসাদৃশ্য আছে, বাস্তবিক সম, বিষম, অতীত, অনাঘাত, সকল তালেরই একরূপ।

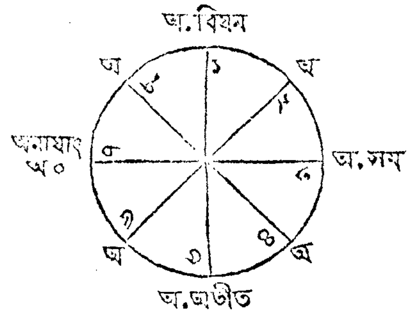
মধ্যমান।

মধ্যগতিহেতু এই তালের নাম মধ্যমান। ইহার গতি দ্রুততেতালির ন্যায় দ্রুত বা শ্লথ তেতালির ন্যায় শ্লথ নহে, ইহার নামটী সংস্কৃতমতানুসারেই এখন পর্য্যন্ত ব্যবহার হইয়া থাকে। মধ্যমান আটমাত্রার তাল, দুইটী পটতালে একটী মধ্যমান তাল হয়।

মধ্যমান যন্ত্র,



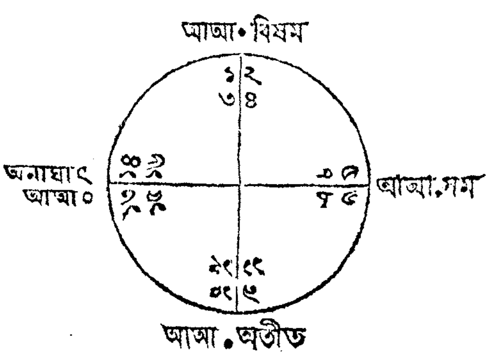
অথবা।



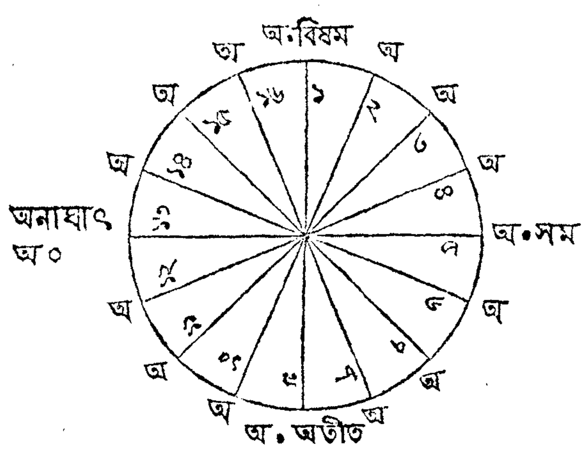
শ্লথ তেতালি অর্থাৎ ঢিমা তেতালা।

ঢিমা তেতালা ষোলমাত্রার তাল, চারিটী পটতাল অথবা দুইটী মধ্যমানে একটী ঢিমা তেতালা হইয়া থাকে।

ঢিমা তেতালা যন্ত্র।



অথবা।



শ্লথগতিহেতু, এই তালকে শ্লথ তেতালি কহা যায়। শ্লথশব্দকে যাবনিক ভাষায় ঠা অথবা ঢিমা বলে, এই নিমিত্তে শ্লথ তেতালি ও ঢিমা তেতালি বলিয়া ব্যবহার হইয়া থাকে। এই চারিটী তাল হইতে আমাদিগের সংস্কৃতমতে যাটটী তালের উৎপত্তি হইয়াছিল, তন্মধ্যে কতকগুলিনের প্রাচীন নাম পরিবর্ত্তন করিয়া আধুনিক গায়কেরা স্বতন্ত্রনামে ব্যবহার করেন। যেমন তাল তেওরা। ইহার সংস্কৃত নাম গীতাঙ্গী, কিন্তু এক্ষণে তেওরা নামে ব্যবহৃত হয়। কতকগুলিন সেই প্রাচীন সংস্কৃত নামেই এখন পর্য্যন্ত ব্যবহার হইয়া থাকে, যেমন তাল রূপক। কতকগুলিনের নাম একেবারে বিলুপ্ত হইয়াছে, যেমন তাল রঙ্গবিদ্যাধর, তাল নলকুবর ইত্যাদি। এ গুলিন এক্ষণে একেবারে ব্যবহার নাই; এতদ্ভিন্ন আধুনিক সঙ্গীতব্যবসায়ীরা আরও অনেক নূতন নূতন তালের সৃষ্টি করিয়াছেন; যেমন খাম্‌সা দোবাহার ইত্যাদি।

আমাদিগের দেশীয় সামাজিকতায় যে সকল তাল সর্ব্বদা ব্যবহার হয় তন্মধ্যে কতক গুলিন তাল মাত্রা ও ঠেকার বোল সহকারে লেখা যাইতেছে। এই বোল, ঠেকা, এবং মাত্রা গুলিনের নিয়ম জানিবার পূর্ব্বে কতকগুলি সাঙ্কেতিক চিহ্ন বিশেষ-রূপে অবগত হওয়া কর্ত্তব্য যথা—এইরূপ (।) দণ্ডচিহ্নকে কালনিরূপক মাত্রা চিহ্ন স্থির করা হইয়াছে, যে যেখানে এক একটী দণ্ড চিহ্ন থাকিবে, সে গুলি সমুদয় একমাত্র কালের চিহ্ন, যদ্যপি কোন স্থানে একত্র দুইটী দণ্ড চিহ্ন থাকে, তাহা হইলে সেখানে দুইমাত্র কাল লইতে হইবে, তদতিরিক্ত দণ্ড থাকিলে তদতিরিক্ত মাত্র কাল ও

। ।। ।।।
গ্রহণ করা কর্ত্তব্য, যেমন ধা ধা ধা ইত্যাদি।

এইরূপ (৺) অর্দ্ধচন্দ্র চিহ্ন অর্দ্ধ মাত্রার চিহ্ন, সার্দ্ধৈক মাত্র অথবা সার্দ্ধদ্বিমাত্র ইত্যাদি কাল প্রয়োজন হইলে অর্দ্ধ মাত্রার চিহ্ন প্রায় দণ্ড চিহ্নের পার্শ্বে পার্শ্বে

।৺ ।।৺ । ৺
ব্যবহার হইয়া থাকে, যেমন ধা ধা ধা দিৎ ইত্যাদি।

যেখানে অণুমাত্র কাল প্রয়োজন হইবে, সেখানে এইরূপ (×) ডমরু চিহ্ন দেওয়া আছে, ডমরু চিহ্নও প্রায় দণ্ড চিহ্নের পার্শ্বে পার্শ্বে লিখিত আছে, যেমন

।× ।।×
ধা ধা ইত্যাদি।

এইরূপ (১) অঙ্কচিহ্ন এককে তালনিরূপক চিহ্ন স্থির করা হইল, এই অঙ্কচিহ্ন

১ ' ১
। ।।
গুলি মাত্রার উপরিভাগে থাকিবে যেমন ধা ধা ইত্যাদি।

সমের এইরূপ (+) পতঙ্গ চিহ্ন, সমের চিহ্নও মাত্রাচিহ্নের উপরিভাগে

+ +
। ॥
দেওয়া আছে, যেমন ধা ধা ইত্যাদি।

ফাকের এইরূপ (০) বিন্দুচিহ্ন, বিন্দুচিহ্নও মাত্রার উপরিভাগে লিখিত

০ ০
। ॥
হইয়াছে, যেমন ধা ধা ইত্যাদি।

যে বোলের উপরে মাত্রা চিহ্ন আছে আর যদ্যপি ঐ বোলের পর একটী অথবা তদতিরিক্ত বোলের উপর কোন মাত্রা চিহ্ন না থাকে তাহা হইলে পূর্ব্ব বোলের উপরিস্থিত মাত্রার কালের মধ্যে সমুদয় নির্মাত্র বোল গুলিকে সমভাবে প্রকাশ করা

১ ১
। ।
কর্ত্তব্য, যেমন ধা ধা, ত্রেকেটে, ইত্যাদি।

ছন্দঃপ্রভৃতির অনুরোধে এমনও হয় যে কোন বোলের অথবা ধাতুর মস্তকে মাত্রা চিহ্ন আছে কিন্তু ঐ বোল অথবা ধাতুর পর একটী অথবা তদতিরিক্ত বোল কিম্বা ধাতুর উপরে মাত্রা চিহ্ন নাই, মাত্রা চিহ্নটী ধাতু বা বোলশূন্য স্থানে অর্থাৎ খালি স্থানে দেওয়া আছে, সেখানে ঐ পূর্ব্ব ধাতু কিম্বা বোলের উপরিস্থিত মাত্রার কালটী সেই খালি স্থানের মাত্রার অব্যবহিত পূর্ব্বকালপর্য্যন্ত স্বীকার করিতে হইবে। যেমন

। । । । । । । । । ।
ধাগ্ দিন্না তাগ্ দিন্না, ধাগ্ তেরেকেটী দিন্না তাগ্ দিন্না ; সা সা নি

। । । ।
সাধ প ম গ ইত্যাদি।

উপরি লিখিত চিহ্ন এবং নিয়মগুলি ঠেকাদির সময় বোলযোগে ব্যবহার হইবে এবং গানাদির সময় ধাতুযোগে লিখিত হইবে।

চৌতাল।

চৌতাল ছয় মাত্রার তাল, তন্মধ্যে চারিটী আঘাত দুইটী শূন্য। ঠেকা যথা—

+	০	১	০	১	১
।	।	।	।	।	।
ধাধা,	দিন্না,	খিত্তাগি,	দিন্না,	তেটিখেতা,	গেদাঘিনি

ধামার।

ধামার সাত মাত্রার তাল, ছয়টী পূর্ণমাত্রা আর দুইটী অর্দ্ধ মাত্রায় মিলিত হইয়া একমাত্রা সঙ্ঘটিত, ইহাতে তিনটী আঘাতও তিনটী শূন্য থাকে। ঠেকা যথা—

+	০	১	০	১	০
। ৺	।	।	। ৺	।	।
কেধেট্,	ধেট্,	ধা,	গেদিন্.	তিন,	তা,

তেওরা।

তেওরা সাড়ে তিন মাত্রার তাল, ইহাতে তিনটী আঘাত ও তিনটী শূন্য, ঠেকার বোলের অনুরোধে দুই অওরাত অর্থাৎ দুই ফেরা লিখিতে হইল। ঠেকা যথা—

+	১	১	+	১	১
। ৺	।	।	। ৺	।	।
ধাগ্‌তেটেতেটে,	ধাগ্‌তেটে,	গেদাঘিনি,	তাগ্‌তেটেতেটে,	ধাগ্‌তেটে,	গেদাঘিনি,

ঝাঁপ্‌তাল।

ঝাঁপ্‌তাল সাত মাত্রার তাল, ছয়টী পূর্ণমাত্রা আর দুইটী অর্দ্ধমাত্রায় একমাত্রা হইয়া থাকে, ইহাতে তিনটী আঘাত তিনটী শূন্য। ঠেকা যথা—

+	১	০	০	১	০
। ৺	।	।	। ৺	।	।
ধাদিৎ,	ধা	ধিন্না,	খিটীতাক্.	ধা	ধিন্না,

রূপক।

রূপক সাতমাত্রার তাল, তন্মধ্যে তিনটী আঘাত একটী শূন্য। ঠেকা যথা—

+			১		১	০
।	।	।	।	।	।	।
ধা	দ্ধি	ন্না,	তেরে	খিটী,	তা,	ত্রেকেট্,

সুরফাক্তা।

সুরফাক্তা বাঁকি বলিয়া ও ব্যবহার হয়, সুরফাক্তা পাঁচ মাত্রার তাল, তিন আঘাত দুই শূন্য। ঠেকা যথা—

+	০	১	১	০
।	।	।	।	।
ধাধি,	ন্নাকৃদে,	দ্ধিন্নাক্,	গেদ্ধি,	ধিন্নাক্,

ব্রহ্মতাল।

ব্রহ্মতালকে চতুর্দ্দশ মাত্রার তাল বলিয়া ব্যবহার করা হইয়া থাকে, ইহাতে দশটী আঘাত চারিটি শূন্য। ঠেকা যথা—

+	০	১	১	০	১	১
ধাদিন্,	তাদিৎ,	ধাধা,	ধাদিন্,	তাদিৎ,	ধাধা,	কেটে,
১	০	১	১	১	১	০
ধাদিন্,	তাদিৎ	ধাধা,	খিটিতাক্,	গেদেঘিনি,	ধা,	থুন্,

রুদ্রতাল।

রুদ্রতাল ষোল মাত্রার তাল, ইহাতে একাদশটী আঘাত, এবং পাচটী শূন্য ব্যবহার করা কর্ত্তব্য। ঠেকা যথা—

+	০	১	১	০	১	১	১
ধাদিন্,	তাদিৎ,	দ্বিত্তা,	দিন্তা,	থুন্থুন্,	ধাধা,	খিটিতাক্,	দিন্তা,
০	১	০	১	১	১	১	০
কেড়ান্,	ধা,	তাদিৎ,	তাক্দিৎ,	তাগিকেড়ান্,	তেরে,	খিটিতাক্,	থুন্,

ব্রহ্মযোগ।

ব্রহ্মযোগ অষ্টাদশ মাত্রার তাল, ইহাতে বারটী আঘাত ছয়টী শূন্য। ঠেকা যথা—

+	০	১	১	০	১	১	১	০
ধাদিন্,	তাদিৎ,	ধাধা,	ধাদিন্,	তাদিৎ,	ধাধা,	কেট্টে,	ধাদিন্,	তাদিৎ,
১	১	১	১	০	১	০	১	০
ধাধা,	খিটিতাক্,	গেদেঘিনি,	ধা,	থুন্,	ধা,	ঘিধিন্তা,	খিওাগি,	দিন্তা,

লছ্মীতাল।

লছমীতাল অষ্টাদশ মাত্রার তাল, তন্মধ্যে পূর্ণ সপ্তদশ মাত্রা এবং দুইটী অর্দ্ধ মাত্রায় একটী পূর্ণমাত্রা করিয়া লইতে হয়, লছমীতালে পোনরটী আঘাত তিনটী শূন্য। ঠেকা যথা—

+	১	১	০	১	১	১	০	১	১	১	১
ধা,	কেটে,	দিন্,	তা,	খেৎ,	তাগে,	দিন্,	তা,	ধুমা,	কিটি,	কিটি,	ধা,
১ ১ ১	১ ১ ১	০									
। ০ ।	। ০ ।	।									
গেদেন্তা,	গেদেন্তা,	দিৎ,									

দোবাহার।

দোবাহার ত্রয়োদশ মাত্রার তাল, ইহাতে নয়টী আঘাত তিনটী শূন্য, সমের তালটী দ্বিমাত্রকাল স্থায়ী। ঠেকা যথা—

\+ ০ ১ ১ ১ ১ ০ ১
। । । । । । । । ।
ধা আ, তিন্নাক্, থুন্থুন্, গেদেঘিনি, গেদেঘিনি, কেত্তাক্, ধিন্নাক্, ধুমাকিটী
১ ১ ১ ০
। । । ।
তেরেকিটী, নাক্দিৎ, ধাধা, খিটিতাক্,

সাত্তি তাল।

সাত্তি দশ মাত্রার তাল, ইহাতে সাতটী আঘাত তিনটী শূন্য। ঠেকা যথা—

\+ ০ ১ ১ ০ ১ ১ ১ ১ ০
। । । । । । । । । ।
ধা, দিৎ, থুন্, ন্না, কেটে, তাক্, থুন্, ন্না, গেদে, ঘিনি,

রাস তাল।

রাসতাল ত্রয়োদশ মাত্রার তাল, রাসতালে পাঁচটী শূন্য আট্টী আঘাত। ঠেকা যথা—

\+ ০ ১ ১ ০ ১ ১ ১ ০ ১ ০ ১ ০
। । । । । । । । । । । । ।
ধা, দিৎ, গেদে, ঘিনি, তা, দিৎ, থু, ন্না, তেরে, কিটী, নাক্, দিৎ থুন্,

খাম্সা তাল।

খাম্সা আট মাত্রার তাল, ইহাতে তিনটী শূন্য এবং পাঁচটী আঘাত। ঠেকা যথা—

\+ ০ ১ ১ ০ ১ ১ ০
। । । । । । । ।
ধা, কেটে, তিন্, নাক্, থুন্না, কিটী, ধাগ, থুন্না.

বীরপঞ্চ।

বীরপঞ্চ আট্ মাত্রার তাল, ইহাতে তিনটী শূন্য এবং পাচটী আঘাত আছে। ঠেকা যথা—

\+ ০ ১ ০ ১ ০ ১ ১
। । । । । । । ।
তাগি, কেটে, ধিন্, নাক্, খিটী, তাক্, ধিন্, নাক্,

বীরপঞ্চের মাত্রা দেখিয়া খাম্‌সা তালের সহিত এক বলিয়া যদি কেহ সন্দেহ করেন সেটী কার্য্যকর নহে, যেহেতু বীরপঞ্চের, খাম্‌সার সহিত ধিন্‌বোল পর্য্যন্ত সৌসাদৃশ্য দেখা যায়, পরন্তু নাক্‌বোল হইতে সম্যক বিভিন্ন হইয়াছে, বীরপঞ্চে নাক্‌বোলের উপরে শূন্য আছে, খাম্‌সা তালে সেই স্থানে আঘাত আছে, ইত্যাদি কারণ বশতঃ উভয় তালে অনেক প্রভেদ।

মোহন তাল।

মোহন তাল বারো মাত্রার তাল, ইহাতে পাঁচটী মাত্র শূন্য এবং সাতটী আঘাত আছে। কেহ কেহ ইহাকে শঙ্কট্ বলিয়াও ব্যবহার করেন। ঠেকা যথা—

+ ১ ০ ১ ০ ১ ০ ১ ১ ০ ১ ০

। । । । । । । । । । । ।

ধা, ধা, কেটে, তাক্, ধুমা, কিটী, থুন্ তাক্, নাগ্, দিং, তেরে, কিটী ;

ঢিমা তেতালা।

ঢিমা তেতালা আট্‌টী দীর্ঘ মাত্রার তাল, ইহার বিবরণ পূর্ব্বে লেখা হইয়াছে। ঠেকা যথা—

+ ০ ১ ০ ০ ০ ১ ০

। । । । । । । । । । । । । । । ।

ধা আ, ধি ন্না, ত্রেকে ধা, ধি ন্না, থু উন্, থুন্ না, তেটী খেতা, গেদা ঘিনি ;

পট্ তাল।

পট্ তাল দুইটী দীর্ঘ মাত্রার তাল বলিয়া পূর্ব্বে লিখিত হইয়াছে,। ঠেকা যথা—

+ ০

। । । ।

ধা আ, ধি, ন্না ;

এই অষ্টাদশটী তালকে ধ্রুপদের তাল বলিয়া ব্যবহার করা হয়, ইহাতে যে সকল বোল গুলি ঠেকার অনুরোধে লেখা হইয়াছে এই সকল বোল ব্যতীত বাদকেরা ইচ্ছাধীন আরও নানারূপ বোল মাত্রানুযায়িক ব্যবহার করিতে পারেন।

মধ্যমান।

পূর্ব্বে লিখিত হইয়াছে মধ্যমানে আট্‌টী হ্রস্ব মাত্রা অথবা চারিটী দীর্ঘ মাত্রা ব্যবহার হইয়া থাকে। ঠেকা যথা—

\+ ১ ০ ১
| | | | | | | |
ধিদ্ধা ধিধী, ধিদ্ধা ধিধী, ধিত্তা তিতী, তিদ্ধা ধিধী

কাওয়ালি।

চারিটী হ্রস্ব মাত্রায় কাওয়ালি হইয়া থাকে। ঠেকা যথা—

\+ ১ ০ ১
| | | |
ধাধিন্ধা, ধাধিন্ধা, তিতিন্তা, নাধিন্ধা ;

একতালা।

একতালা ছয় মাত্রার তাল, কিন্তু ঠেকার সময় তিনটী দীর্ঘমাত্ররূপে ব্যবহার হইয়া থাকে, ইহার প্রত্যেক মাত্রাতে দীর্ঘমাত্ররূপে আঘাত হইবে, শূন্য কাল ব্যবহার নাই। ঠেকা যথা—

\+ ১ ১
| | | | | |
ধিনি ধাগ্, থুনা তেটে, ধাগ্ থুনা ;

আড়া।

আড়াকে নয়টী মাত্রা বিশিষ্ট তাল কহে, ঠেকার সময়ে চারিটী দীর্ঘমাত্রা এবং চারিটী অণুমাত্রায় একটী পূর্ণমাত্রা হইয়া ব্যবহার হয়। ঠেকা যথা—

\+ ১ ০ ১
| |× | |× | |× | |×
ধিধি তাধি, ই ধিতা, তিতি তাধি, ই ধিধা ;

তেওট্।

তেওট্ সাত মাত্রার তাল, ঠেকার সময় দুইটী সার্দ্ধমাত্রা এবং দুইটী দীর্ঘমাত্রা ব্যবহার হইয়া থাকে। ঠেকা যথা—

\+ ১ ০ ১
|৺ | | |৺ | |
ধিদ্ধাধা, ধিধি ধাধা, তিত্তাতা, ধিধি ধাধা;

সওয়ারি।

সওয়ারিকে পঞ্চদশ মাত্রার তাল কহে, ইহাতে দুইটী সার্দ্ধমাত্রা এবং ছয়টী দীর্ঘমাত্রা ঠেকার সময় ব্যবহার হয়। ঠেকা যথা—

১ ১ + ০ ১ ০ ১ ০
। ৺ । ৺ । । । । । । । । । । । ।
ধিনা, ধিনা, তা দ্ধি, ম্না ত্রেকেট্, তা ত্রেকেট্, তাতা তাত্তা তেতা ধিধি, নাধি ধিনা।

ফোরদস্ত।

ফোরদস্ত চতুর্দ্দশ মাত্রার তাল, ঠেকাতে সাতটী দীর্ঘমাত্র রূপে ব্যবহার হয়, ফোরদস্তে দুইটী শূন্য এবং পাঁচটী আঘাত দেওয়া প্রসিদ্ধ। ঠেকা যথা—

+ ১ ১ ১ ০ ১ ০
। । । । । । । । । । । । । ।
ধিন্ ধা, তি তা, ত্রেকেট্ তা, ধি ধা, ধি ধা, ধিন্ ধিন্, ধা ত্রেকেট্,

আড়া চৌতাল।

আড়া চৌতাল সাত মাত্রার তাল, তন্মধ্যে চারিটী মাত্র আঘাত এবং তিনটী শূন্য দেওয়া প্রসিদ্ধ। ঠেকা যথা—

+ ১ ০ ১ ০ ১ ০
। । । । । । ।
ধিন্, ধাধা থুনা, খিটী তাধি, নাধি ধিনা,

কথিত এই আট্‌টী তালকে খেয়ালের তাল কহে।

যৎ।

যৎ সার্দ্ধ ছয় মাত্রার তাল, তিনটী আঘাত এবং একটী শূন্য ইহাতে ব্যবহার হয়। ঠেকা যথা—

+ ১ ০ ১
। × । । । × । ।
ধাধি, ধাক্ তি, নাতি, ধাগ্ ধি,

পোস্তা।

পোস্তা পোনে চারি মাত্রার তাল, দুইটী আঘাত এবং একটী শূন্য ইহাতে ব্যবহার করা প্রসিদ্ধ। ঠেকা যথা—

১ + ০
। ৺ •। । ×
তাক্তাক্, ধী ধা ধা,

ঠুংরি।

ঠুংরি চারি মাত্রার তাল, দুই তাল এবং দুই শূন্য। ঠেকা যথা—

+	০	+	০
।	।	।	।
ধেধা,	কিটী,	নেধা,	কিটী,

খেম্‌টা।

খেম্‌টা ছয় মাত্রার তাল, চারিটী মাত্র আঘাত আছে শূন্য কাল ব্যবহার নাই। ঠেকা যথা—

+	১	+	১
। ৩	। ৩	। ৩	। ৩
ধাগ্‌ধি,	নাতিন্‌,	নাক্‌ধি,	নাধিন্‌,

আড়াখেমটা।

আড়াখেমটা সার্দ্ধ ত্রয়োদশ মাত্রার তাল ইহাতে তিনটী আঘাত। ঠেকা যথা—

+				১				১			
।	।×	।	।×	।	।×	।	।×	।	।×	।	।×
ধা	ত্রেকেট্‌,	ধিনি	ধাগ,	তিনা	তিন,	তা	ত্রেকেট,	ধিনি	ধাগ,	ধিনা	ধিন্‌,

এই পাঁচটী ঠেকা টপ্পার অনুযায়িক ঠেকা বলিয়া ব্যবহার করা প্রসিদ্ধ।

কাহারবা।

কাহারবা নামে এক প্রকার গ্রাম্য গীত আছে, সেইরূপ ঐ গীতের সহিত যে বাদ্য ব্যবহার হয় তাহার নাম কাহারবা। রওয়ানি, কাহার, দরয়ানেরা এই প্রকার বাদ্য সর্ব্বদা ব্যবহার করে, সভাতে নর্ত্তকীরা এবং গায়কেরা আদিষ্ট হইলে, কখন কখন এইরূপ বাদ্যযোগে গান বা নৃত্য করিয়া থাকে, কাহারবা পাঁচ মাত্রার তাল বলিয়া ব্যবহার করা যায়, ইহা ঠেকার সময় দুইটী সার্দ্ধ দ্বিমাত্র রূপে প্রচলিত আছে, একটী আঘাত এবং একটী শূন্য কাহারবাতে দেওয়া প্রসিদ্ধ আছে। ঠেকা যথা—

+		০	
।	। ৩	।	। ৩
ধিধি	কাট্‌,	নাক্‌	দিন্‌,

দাদ্‌ড়া।

দাদ্‌ড়াকে সার্দ্ধদ্বি মাত্র মাত্রার তাল কহা যায়, ঠেকা দিবার সময় একটী আঘাত, ইহাতে শূন্য দেওয়া প্রচলিত নাই। ঠেকা যথা—

+	
।	।৩
ধা	গিন্‌

দাদ্‌ড়া তালও কাহার্‌বার মত সভাতে বড় একটা ব্যবহার্য্য নহে, দাদ্‌ড়া নামক যে এক প্রকার গীতের কথা গীতকাণ্ডে লেখা হইয়াছে, দাদ্‌ড়ার ঠেকা সেই গীতেরই অনুযায়িক; কাহার্‌বা এবং দাদ্‌ড়া সভাতে বিশেষ প্রচলিত না থাকা প্রযুক্ত এই দুইটীকে গ্রাম্য ঠেকা বলে, এই জাতীয় ঠেকাগুলি গ্রাম্য গীতেরই ভূষণ স্বরূপ।

যে সকল ঠেকাগুলির বিষয় লেখা গেল, ইহাদের মধ্যে মধ্যে কোথায় অণুমাত্র কোথায়ও বা অর্দ্ধমাত্র কাল এত সুক্ষ্মরূপে ব্যবহার হয়,যে সহসা সেটী কোন অংশেই বোধগম্য হইবার নহে, কিন্তু এই সকল সুক্ষ্মমাত্র কাল ব্যবহার জন্যই অনেক তাল পরস্পর পরস্পরের সহিত বিভিন্ন হইয়া থাকে। যেমন মধ্যমান ও আড়া, মধ্যমান ও আড়াতে এত অল্প বিভিন্নতা যে,লোকে সামান্যতঃ এই দুইটী তাল বাজাইলে কেবল বোল্‌ পৃথক্‌ ব্যতীত পরস্পরের মধ্যে তালের কিছু বিশেষ পার্থক্য বোধ হয় না; বাস্তবিক ইহাদের পরস্পরের বিলক্ষণ অসৌসাদৃশ্য আছে। মধ্যমান আট্‌ মাত্রার তাল, আড়াও আট্‌ মাত্রার তাল সহসা শুনিলে বোধ হয়, কিন্তু ইহার মধ্যে মধ্যে কয়েকটী অণুমাত্র কাল আছে, সেই জন্যই ইহা নয় মাত্রা বিশিষ্ট তাল হইয়া পরস্পরের মাত্রার বৈষম্যতায় সুতরাং নাম ও পৃথক্‌ হইয়া থাকে। মধ্যমান এবং আড়া যদ্যপি এক হইত তবে নাম এবং ছন্দ কি নিমিত্ত পৃথক্‌ হইবে? যদি এমন কেহ বলেন যে আড়া তালের গান মধ্যমানতালে অনায়াসে গাওয়া যাইতে পারে, আমরাও সেটী নিতান্ত অযথাজ্ঞান করি না, কিন্তু আড়াতালের যথার্থ যে একটু সুক্ষ্ম ছন্দ সেটী কখনই মধ্যমান ঠেকায় হইবার নহে, এই সুক্ষ্ম ব্যাপারটী লিখিয়া সহসা সকলকে বুঝান কঠিন, যাঁহারা মাত্রা, লয় এবং ছন্দের বিষয় বিশেষরূপে শিক্ষা করিয়াছেন অথবা যাঁহাদের বুদ্ধি বিলক্ষণ মার্জ্জিত, তাঁহারা বিবেচনা করিয়া দেখিলে এটীর মর্ম্ম অনায়াসে বুঝিতে পারিবেন। এইরূপ অনেক তাল পরস্পর

পরস্পরের সহিত মাত্রা এবং ছন্দের অতি অল্প বিভিন্নতায় সম্যক্ পৃথক্ করা যায়। কখন কখন এই সকল তাল বিলম্বিত অর্থাৎ ঠা অথবা গুরু, দ্রুত অর্থাৎ দুন্ বা লঘু, মধ্য, বৈষম্য অর্থাৎ আড়ি, অনুদ্রুত অর্থাৎ চৌদুন্ হইয়া মাত্রা এবং নিয়মের বিপরীত ভাবেও বাদিত হইয়া থাকে, এই প্রকার বাজানকে ব্যবহারাধীন কহে।

ইতি তালাধ্যায়।

যন্ত্র প্রকরণ।

ঐকতান যন্ত্র।

আমাদিগের ভারতবর্ষে "নওবৎ" ব্যতীত ঐকতান বাদন আর বড় অধিক দেখা যায় না, ফলতঃ নওবৎকে যথার্থ ঐকতান বাদন বলা উচিত নহে যেহেতু ঐ বাদ্যে বিভিন্নগ্রামের স্বরসংযোগ নাই, বিভিন্নগ্রামের স্বরসংযোগে বাজান ঐকতান বাদন শব্দ প্রতিপাদ্য। ঐকতান বাদনের অন্যান্য বৃত্তান্ত মৎপ্রণীত ঐকতানিক-স্বর-লিপি নামক গ্রন্থে দ্রষ্টব্য। ফরাহানি ও বাহারি আজম্ তোয়ারেথ্ এবং পারস্য লোগদ্ গ্রন্থে লিখিত আছে যে আলেক্জণ্ডর বাদশাহা নওবৎ সৃষ্টি করেন। নওবতে নিম্ন লিখিত যন্ত্র সকল ব্যবহার হয়। যথা—

নাগ্ড়া	৪
কাড়া	২
টীকাড়া	১
রণশৃঙ্গ	১
করতাল	২
সানাই	২
(১) সুই (এক প্রকার সুশীর যন্ত্র বিশেষ).....	২
আল্গোজা (সুশীর যন্ত্র)	২
রসণচৌকি	১
কলম্ (সুশীর যন্ত্র বিশেষ)	২
বাঁশী	২

উইলার্ড্ সাহেব কৃত সঙ্গীত পুস্তকের আশী পৃষ্ঠায় লেখা আছে, নওবতে উপরি লিখিত একাদশ প্রকার যন্ত্র পশ্চিমরাজ্যে ব্যবহার হয়, কিন্তু আমাদের বঙ্গদেশে এত যন্ত্র বাজান ব্যবহার নাই।

(১) আফ্গানি বাঁশী। সুই শব্দটী পারস্য।

সভ্য যন্ত্র।

যে সকল যন্ত্র সর্ব্বদা সভাতে ব্যবহৃত হয় তাহাকে সভ্যযন্ত্র কহে। সভ্যযন্ত্র দুই প্রকারে বিভক্ত। যথা—স্বয়ংসিদ্ধ এবং অনুগতসিদ্ধ।

যে সকল যন্ত্র, কোন গীত অথবা অন্যযন্ত্রাদির অনুগত হইয়া না বাজে, সে গুলিনের নাম স্বয়ংসিদ্ধ।

যে সকল যন্ত্র গীতাদির বা অন্য কোন যন্ত্রের অনুগত হইয়া বাজে, তাহাদিগকে অনুগতসিদ্ধ বলা যায়।

বীণা।—ইহা আমাদিগের অতি প্রাচীনতম যন্ত্র, ভগবান নারদ এই যন্ত্র সর্ব্বদা ব্যবহার করিতেন, ভগবতী সরস্বতীরও এটী অতিপ্রিয় যন্ত্র বলিয়া প্রসিদ্ধ। সার্ উইলিয়ম্ জোন্‌স্ কৃত পুস্তকের চতুর্থ খণ্ডে ২০৬ পৃষ্ঠায় আমাদিগের বীণার যৎপরোনাস্তি প্রশংসা আছে। উইলার্ড্ সাহেব ও ট্রীটিজ্ অন্ দি হিন্দু মিউজিক্ গ্রন্থের ৮৫ পৃষ্ঠায় বীণের বিষয় বিস্তর লিখিয়াছেন, তিনি বলেন যে ইউরোপীয় উত্তম সুশ্রাব্য পিয়ানো অপেক্ষা বীণা নিতান্ত ন্যূন নহে। আমাদিগের ভারতবর্ষে যত প্রকার যন্ত্র আছে, তন্মধ্যে বীণা সর্ব্বপ্রধান এবং জগৎ বিখ্যাত। বীণাতে অপর কতক-গুলি কঠিন কার্য্য দর্শান যাইতে পারে যাহা পিয়ানো যন্ত্রে কোনক্রমেই সম্ভবেনা।

ত্রিতন্ত্রী, আধুনিক নাম সেতার।—এটী বীণার অনুকল্প। পারস্য ভাষায় ত্রি শব্দকে "সে" বলে, সেই জন্য আমীর খস্‌রু তিনটী তার বিশিষ্ট বলিয়া ত্রিতন্ত্রীকে সেতার নামে বিখ্যাত করিয়াছিলেন। অদ্যাবধি সেই নাম ব্যবহার হইতেছে, পূর্ব্বে সেতারে তিনটী তারের অধিক থাকিত না, পরে পাঁচ তার, ছয় তার, সাত তার, এইরূপ ক্রমে বৃদ্ধি হইয়া এক্ষণে অনেক তার ইচ্ছাধীন যোজিত হইয়া থাকে(১)।

রবাব্(২)।—এই যন্ত্র পাঠান্ রাজ্যে অতি প্রচলিত। ইটী আফগানী যন্ত্র, পাঠান্

---

(১) পিয়ানো যন্ত্রে দুই দুইটী, তিন তিনটী, চারি চারিটী অথবা তদতিরিক্ত সুর একত্র করিয়া সমকাল মধ্যে যেমন "কর্ড্" অর্থাৎ সুরযোগ হইয়া থাকে তেমনি আমাদিগের সেতারেও একটী অঙ্গুলী নায়কি তারযুক্ত পর্দ্দার এবং অপর একটী অঙ্গুলী নায়কি তারের পার্শ্বে পিত্তলের তারযুক্ত পর্দ্দায়ং সুরযোগ বিবেচনায় সমকালে বিক্ষেপ করিতে পারিলে দুই দুইটী সুরের "কর্ড্" অর্থাৎ সুরযোগ অনায়াসেই দর্শান যাইতে পারে কিন্তু তদতিরিক্ত সুরের সুরযোগ সেতারে প্রদর্শান কঠিন

(২) রবাব্ ভারতবর্ষের পশ্চিম রাজ্যে দিল্লীর নিকটবর্ত্তি রামপুর নগরে বিস্তর দেখিতে পাওয়া যায়।

রাজসভায় রবাব্ সর্ব্বদা ব্যবহার হইয়া থাকে, সেতার এবং বীণের ন্যায় রবাবে রাগাদির আলাপ হইতে পারে।

যদিও ইহাকে আফ্গানী যন্ত্র বলিয়া নির্দ্দেশ করা গেল বস্তুগত্যা এটীর আদি সৃষ্টি আরব্য দেশে হয়।

(১) কানুন্।—আখ্‌ওয়াল উস্‌স্বফা নামক একজন যবন-সঙ্গীতগ্রন্থকার বলেন এইটী আরব্য দেশের যন্ত্র, কিন্তু সময়ে সময়ে আমাদের ভারতবর্ষে ব্যবহার হইত। ভারতবর্ষবাসী মিঞা তানসেন-বংশসম্ভূত প্যারসেন, কানুন্ উত্তম বাজাইতেন।

বংশী।—ভাষা বাঁশী, ইহা অতি প্রাচীন, ভগবান্ কৃষ্ণ ইহাতে সর্ব্বদা গান করিতে ভাল বাসিতেন।

এই পাঁচ প্রকার যন্ত্রকে আমরা স্বয়ংসিদ্ধ বলি, যেহেতু ইহারা গলা কিম্বা অন্য যন্ত্রের অধীন হইয়া বাজে না।

মৃদঙ্গ (পাখোয়াজ্)।—অতি প্রাচীন, ইহা কেবল ধ্রুপদ ইত্যাদির সহিত ব্যবহার হইয়া থাকে।

তবলা।—আধুনিক, মৃদঙ্গের অনুকল্পে ইহার সৃষ্টি হইয়াছে, খেয়াল এবং টপ্পা ইত্যাদির সহিত ব্যবহার হইয়া থাকে।

ঢোলক।—আধুনিক সৃষ্ট।

ডম্ফ।—প্রাচীন।

মন্দিরা এবং করতাল।—প্রাচীন, এই উভয়বিধ যন্ত্র সঙ্গীতের কাল নির্ণয় অর্থাৎ তাল দিবার জন্য ব্যবহার হয়।

খরতালী।—আধুনিক।

সারঙ্গী।—সংস্কৃত নাম সারঙ্গ(২), এটী কোমলকণ্ঠী গায়িকাদের সুস্বরানুগত হইয়া বাজিয়া থাকে।

তাম্বুরা।—প্রাচীন, তুম্বুরু গন্ধর্ব্বকর্ত্তৃক সৃষ্ট বলিয়া এই যন্ত্রের নাম তাম্বুরা। সঙ্গীতের সুর ভঙ্গ না হয়, এই হেতু তাম্বুরার প্রয়োজন।

---

(১) এই যন্ত্রটীতে অনেক গুলি তার সংযোজিত থাকে, ইহা বাজাইবার সময় ভূমিতে রাখিয়া বাজাইতে হয়। কানুন্, কাবুল দেশস্থ বৃহৎ তত যন্ত্র। *Memoirs of Baber*, P. 198.

(২) অষ্ট্রিয়ান্ লম্বার্ডির অন্তঃপাতি ক্রিমোনা প্রদেশে ষ্ট্রাডি ভেরিয়স্ এবং গোয়ার্নিরিয়স্ নামক দুই জন প্রসিদ্ধ বেহালা নির্ম্মাতার ন্যায় পুরাকালে বারাণসীতে গণপতি এবং মহামন্দো নামে দুই জন বিশিষ্ট সারঙ্গীনির্ম্মাতা প্রতিষ্ঠা লাভ করেন।

মুচঙ্গ।—দন্তের দ্বারা কাম্‌ড়াইয়া এই যন্ত্র বাজাইতে হয়(১)।

এস্‌রার।—সেতার এবং সারঙ্গী এই উভয়বিধ যন্ত্রের অনুকরণে এস্‌রার প্রস্তুত হইয়াছে, এটী আধুনিক সৃষ্ট। খেয়াল এবং টপ্পাদির সহযোগে এস্‌রার বাজান যায়। এস্‌রারের আকৃতি ময়ূরের মত করিলে তাহাকে হিন্দি ভাষায় "তাউস্‌" কহে। ফলতঃ এই উভয়বিধ যন্ত্রই এক, কেবল অবয়ব ভেদেই নামভেদ হইয়াছে; সুরের কিছু বিশেষ বিভিন্নতা দেখাযায় না। এই প্রকার যন্ত্রসকলকে অনুগতসিদ্ধ বলাযায়, যেহেতু ইহারা গলা কিম্বা অন্য কোন প্রকার স্বতঃসিদ্ধ যন্ত্রের সহযোগিতা ব্যতীত বড় একটা ব্যবহার হয় না। সারঙ্গী ও এস্‌রার কখন কখন স্বতঃসিদ্ধ যন্ত্রের ন্যায়ও ব্যবহার হইয়া থাকে।

বেহালা।—ইহাকে ইংরাজীভাষায় "ভায়লিন্‌" কহে এবং ইটালিয়ানেরা "ভিয়ালো" কহেন। ভিয়ালো শব্দ অপভ্রংশে আমাদের দেশে বেহালা বলিয়া ব্যবহার হয়, বেহালাও সভ্যযন্ত্রের মধ্যে পরিগণিত। বেহালা উইরোপীয় যন্ত্র বলিয়া ব্যবহার, বস্তুতঃ তাহা নহে। এন্‌সাইক্লোপিডিয়া ব্রিটেনিকা গ্রন্থে (২) লেখা আছে, ভারতবর্ষীয়েরা পূর্ব্বে বেহালার সংস্কৃত নাম সারঙ্গী বলিয়া ব্যবহার করিতেন। ইহাতে বেহালার আদি জন্ম ভারতবর্ষ হইতেই বলিতে হইবে, আরও বেল্‌জেম্‌ রাজ্যের রাজধানী ব্রুসেল্‌ মহানগরস্থ সঙ্গীতশালার অধ্যক্ষ এফ্‌. জে. ফেটিস্‌কৃত সুবিখ্যাত বেহালা নির্ম্মাতা ষ্ট্রাডিভেরিয়াসের জীবন বৃত্তান্ত এবং ধনুযন্ত্রের আদি উৎপত্তি ইত্যাদি বিষয়ক গ্রন্থ, যাহা মহাত্মা জন্‌ বিসপ্‌ কর্ত্তৃক অনুবাদিত, তাহাতে স্পষ্ট লেখা আছে যে ধনু (৩) যন্ত্রের আদি উৎপত্তিস্থান ভারতবর্ষ। খ্রীঃ জন্মের ৫০০০ বৎসর পূর্ব্বে লঙ্কাধিপতি মহাবল পরাক্রান্ত মহারাজ-রাবণকর্ত্তৃক ধনুযন্ত্রের প্রথম সৃষ্টি হয়, সেই আদি ধনুযন্ত্রের সাঙ্কেতিক নাম পূর্ব্বে ভারতবর্ষবাসি সাধারণ লোকেরা রাবণাস্ত্রম্‌ বলিয়া ব্যবহার করিত। ঐ রাবণাস্ত্রমের অনুকরণে রাবাণা বলিয়াও অপর একটা যন্ত্রের সৃষ্টি হয়, ঐ উভয়বিধ যন্ত্রেতেই দুইটী করিয়া

(১) ইহুদি জাতিরা ভারতবর্ষীয় মুচঙ্গের অনুকরণে অপর এক প্রকার যন্ত্র প্রস্তুত করেন, ইংরাজী ভাষায় সেই যন্ত্রকে জুইস্‌ হার্প্‌ বলে। *Arthur Whitten.*

(২) Encyclopædia Britannica, v. 21. P. 592, 8th Edition.

(৩) তত যন্ত্র দুই প্রকার। যে সকল যন্ত্র ছড়ের দ্বারা বাদিত হয় তাহাদিগকে ধনুস্তত অর্থাৎ ধনুঃযন্ত্র কহে এবং যে সকল যন্ত্র অঙ্গুলিত্র অর্থাৎ মিজ্‌রাপের দ্বারা বাজান যায় তাহাদিগকে অঙ্গুলিত্রতত অথবা মিজরাপযন্ত্র কহে।

তন্ত্র আবদ্ধ করা থাকিত। কথিত রাবণাস্ত্রম্ এবং রাবাণার ন্যায় অম্বৃতি নামে অপর এক প্রকার ধনুযন্ত্রও ভারতবর্ষে সৃষ্ট হইয়াছিল। আরোবিয়েদের (Kemàn-geh à gouz) " কেমান্জে জোজ্" (১) নামক এক প্রকার ধনুযন্ত্র আছে, যদ্যপি উক্ত যন্ত্র কথিত অম্বৃতি যন্ত্রের সহিত একত্র করিয়া দেখা যায় তবে নিঃসন্দেহ বোধ হইবে ভারতবর্ষীয় অম্বৃতি-যন্ত্রেরঅনুকরণে " কেমান্জে জোজ্ " যন্ত্রের নির্ম্মাণ। কেমানজে জোজ শব্দ পারস্য ভাষায় প্রাচীন ধনুযন্ত্রকে বুঝায়, অভিধানে کمانچه কেমান্জে শব্দ "ভিয়ল্" বলিয়া অনুবাদিত আছে। পূর্ব্বে ভারতবর্ষের সহিত পারস্য দেশের না কি বিলক্ষণ সংস্রব ছিল সেই জন্য অম্বৃতি হইতে কেমান্জে জোজের সৃষ্টি হওয়া বিচিত্র নহে। এই উভয়বিধ যন্ত্রের অবয়ব প্রায়ই এক এবং উভয়ই নারিকেলের খোলের দ্বারা প্রস্তুত হইয়া থাকিত। কেমান্জে এবং ভিয়ল্ এই দুই যন্ত্রই যখন এক বলিয়া প্রতিপন্ন হয় তখন কেমান্জের অনুকরণে যে ভিয়ালো প্রস্তুত হইয়াছে তাহার আর সন্দেহ কি? কেবল দেশভেদে নাম ভেদ হইয়াছে এই মাত্র দেখিতে পাওয়া যায়।

যদি এমন কেহ বলেন কেমান্জে পূর্ব্বে অথবা ভিয়ল্ পূর্ব্বে সৃষ্ট হয় ইহার প্রমাণ কোথায়? তাহার সদুত্তর এই, পূর্ব্বোক্ত গ্রন্থকার এফ্ জে ফেটিস্ সাহেব বলেন খ্রীঃ অষ্ট শতাব্দীর পূর্ব্বে ইউরোপ মহাদ্বীপে ধনুযন্ত্রমাত্র দেখা যাইত না (রীজ্ সাহেব কৃত এনসাইক্লোপিডিয়ার সহিত এই মতের ঐক্য আছে) পূর্ব্বে লিখিত হইয়াছে যে প্রাচীনকালে ভারতবর্ষের সহিত পারস্যের বিলক্ষণ সংস্রব ছিল, ইতিহাসে পৃথিবীর সৃষ্টিকালহইতে রোম রাজ্যের পতনকাল খ্রীঃ পঞ্চ শতাব্দী পর্য্যন্ত প্রাচীনকাল বলিয়া নির্দ্দিষ্ট হইয়াছে, অতএব প্রাচীনকাল বলিতে গেলে খ্রীঃ অষ্ট শতাব্দীর অনেক পূর্ব্বকালকে বুঝায়। সেই সময় অম্বৃতির অনুকরণে কেমান্জের সৃষ্টি হইয়াছিল, যখন ইউরোপখণ্ডে ধনুযন্ত্রের নামগন্ধও শুনিতে পাওয়া যাইত না, এরূপ হইলে কেমান্জে ব্যতীত ভিয়লের প্রাচীনত্ব হইতে পারে না। আরও প্রমাণ কাস্‌ল্স্ ইলাস্ট্রেটেড্ ফেমিলি পেপার ১৮৬০ সাল অগস্ট মাস ৩২ খণ্ড ৬ বালমে লেখা আছে " রিবেক্ " বলিয়া যে একপ্রকার আরবদেশে ধনুযন্ত্র আছে যখন মুর্জাতি অর্থাৎ আরব জাতিরা ইস্পেন্ দেশ অধিকার করে সেই সময় উক্ত যন্ত্র আরবজাতিকর্ত্তৃক ইউরোপে প্রথম সংস্থাপিত হয়; ব্রিটানিকা গ্রন্থেও এইরূপ লিখিত হইয়াছে। আরবজাতিদের ইস্পেন্ দেশ অধিকার কাল খ্রীঃ অষ্ট শতাব্দী, রীজ্ সাহেবের এন্সাইক্লোপিডিয়ায়

(১) প্রাচীন, এই শব্দকে পারস্যভাষায় জোজ্ কহে।

লিখিত হয় ফ্রান্স দেশে কথিত "রিবেক্" যন্ত্রকে ভায়লিন্ বলিয়াই ব্যবহার হইত, ইহাতে বিলক্ষণ প্রতিপন্ন হইতেছে খ্রীঃ অষ্ট শতাব্দীর পূর্ব্বে ইউরোপখণ্ডে বেহালাপ্রভৃতি ধনুযন্ত্র একেবারেই ছিল না, রিবেক্যন্ত্রও কেমান্জে যন্ত্রের অনুকরণে প্রস্তুত হইয়াছে, কেমান্জে আবার আমাদের ভারতবর্ষীয় অশ্বতিযন্ত্রের অনুকরণে নির্ম্মিত, এমন হইলে বেহালা যে আমাদের ভারতবর্ষীয় যন্ত্র তাহার আর কিছু মাত্র সন্দেহ নাই, তবে কালক্রমে জাতিভেদ ও অভিরুচি ভেদ জন্য অবয়ব ভিন্ন এবং নাম ভিন্ন হইয়া পড়িয়াছে। রীজ্ সাহেব কৃত এনসাইক্লোপিডিয়ায় বেহালার প্রথম সৃষ্টির কাল নির্ণয় কিছুই নিশ্চিত হয় নাই। পূর্ব্বোক্ত ধনুযন্ত্র ইত্যাদি বিষয়ক গ্রন্থকার এফ্ জে ফেটিস্ সাহেব তাঁহার গ্রন্থের ৯পৃষ্ঠায় স্পষ্টরূপে পুনঃ পুনঃ স্বীকার করিয়াছেন ("There is nothing in the West which has not come from the East") অর্থাৎ ইউরোপখণ্ডে এমন কিছুই নাই যাহা এসিয়া হইতে না আসিয়াছে। এত প্রমাণ সত্ত্বে বেহালা আমাদের যন্ত্র বলিয়া কেন না স্বীকার করি? ভায়লিন্ অর্থাৎ বেহালাকে পূর্ব্বকালে ইউরোপীয়েরা ভিয়ল্ বলিয়া ব্যবহার করিতেন। পূর্ব্বে যে কেমান্জে শব্দ বলা হইয়াছে ইস্কুর্বাথ্ কৃত মিউজিক্ হেণ্ডবুক্ ২৬৫ পৃষ্ঠায় লেখা আছে জার্মেন্ ভাষায় বেহালাকে (geige) "জেজ্" বলিয়া ব্যবহার হয়, ইহাতে স্পষ্ট প্রতীত হইতেছে যেমন ভিয়ালো শব্দের অপভ্রংশে আমরা বেহালা শব্দ প্রয়োগ করি তেম্নি জার্মেন্ জাতিরা কেমান্জে শব্দ হইতে "জেজ্" অপভ্রংশ করিয়া ব্যবহার করেন; অতএব বেহালা ইউরোপীয়যন্ত্র বলিয়া অনেকে জানিয়া রাখিয়াছেন ইহা বৃথা, পূর্ব্বোক্ত ভূরি প্রমাণ সত্ত্বে বেহালাকে ভারতবর্ষীয় ধনুযন্ত্রের মধ্যে অবশ্যই স্বীকার করিতে হইবে। খ্রীঃ একাদশ শতাব্দীতে "রিবেক্" এবং রবাব্ অনুকরণ করিয়া ইটালীতে ভিয়লের প্রথম সৃষ্টি হয়, তখন রিবেক্ এবং রবাবের ন্যায় ভিয়লে তিনটী করিয়া তন্ত্র আবদ্ধ থাকিত, তদনন্তর ইটালীদেশের অন্তঃপাতি লম্বাডি প্রদেশস্থ "সাল" নামক নগরে খ্রীঃ ষোল শতাব্দীতে গাস্পর্ড্ নামক জনৈক শিল্পী দ্বারা অধুনাতন আকৃতিতে ভায়লিন্ অর্থাৎ বেহালা প্রথম পরিণত হয়। সেই সময় অবধি বেহালাতে চারিটী তার আবদ্ধ করা প্রচলিত হইয়া আসিতেছে।

এন্সাইক্লোপিডিয়া কর্ত্তা রীজ্ সাহেব বলেন ফ্রান্স্ দেশে নবম চার্ল্সের রাজ্যের সমকালীন ক্রিমোনা প্রদেশে বিখ্যাত শিল্পী আমিটী নির্ম্মিত বেহালা ফ্রান্সে এখন পর্য্যন্ত দেখাযায়। নবম চার্ল্সের রাজ্যকাল কথিত ষোল শতাব্দী।

বীণার অনুকরণে সেতার প্রস্তুত হইয়াছে, কিন্তু আমরা তাহার সেতার এই পারস্য ভাষার নাম যেমন ব্যবহার করি, (বস্তুতঃ অবয়ব ভেদ হইয়াছে বলিয়া সংস্কৃত ভাষাতে সেতারেরও ত্রিতন্ত্রীবীণা ব্যতীত পৃথক্ নাম নির্দ্দিষ্ট নাই) তেমনি ভায়লিন্ সারঙ্গী হইতে কিঞ্চিৎ অবয়ব ভেদ হইয়াছে বলিয়া তাহাকে রূপান্তর সারঙ্গী ব্যতীত বিভিন্ন যন্ত্র বলিয়া স্বীকার করিব না। এ বিষয়ে পূর্ব্বোক্ত ব্রিটানিকার মতের সহিত আমাদিগের মতেরও ঐক্য থাকিল(১)।

গিটার।—"গিটার" নামে অপর একটী সভ্যযন্ত্র আছে যাহাকে অনেকেই ইউরোপীয় যন্ত্রের মধ্যে গণনা করিয়া থাকেন, অনুসন্ধান করিয়া দেখিলে ইহাকেও এসিয়াস্থ যন্ত্র বলা যায়। রীজ্ সাহেব কৃত এন্সাইক্লোপিডিয়ায় লিখিত আছে সেতার নামক যন্ত্র হইতে গিটারের আদি উৎপত্তি। ইস্কুল অভ্ ইউনিভারসেল্ মিউজিক্ গ্রন্থকার বার্লিন্ বিশ্ববিদ্যালয়ের অধ্যাপক ডাক্তার আডলফ্ বার্ণহার্ড্ মার্কস্ সাহেব লেখেন "অতি পূর্ব্বকালাবধি গিটার ভারতবর্ষ, গ্রীশ এবং চীনদেশে প্রচলিত আছে। গিটারের অবয়ব ভেদ সেতার, জারমেন্ জাতিরা যাহাকে "জিতার" বলেন, এখন পর্য্যন্ত এরূপ যন্ত্র বিস্তর বাজাইতে দেখা যায়। ফলতঃ ত্রিতন্ত্রীবীণা অতি পূর্ব্বকাল অবধি আমাদের ভারতবর্ষে প্রচলিত ইহা যথার্থ বটে; সংস্কৃতশাস্ত্রে লেখা আছে ভগবান্ নারদকর্ত্তৃক বীণাযন্ত্র প্রথমে সৃষ্ট হয়। বীণা নানাবিধ(২), তিনটী তার-বিশিষ্ট যে বীণা তাহাকে ত্রিতন্ত্রীবীণা বলা যায়। যবনেরা ত্রিতন্ত্র, অর্থাৎ তিন তার বিশিষ্ট বলিয়া পারস্য ভাষায় ত্রিতন্ত্রীকে সেতার নামে ব্যবহার করেন। ভারতবর্ষে যবনাধিকার কালে পারস্যদেশ হইতে আনীত বিখ্যাত আমীর খসরু ত্রিতন্ত্রী নাম পরিবর্ত্তন করিয়া উক্ত পারসীক নাম সেতার ভারতবর্ষে প্রচলিত করিলেন। সেতারের

(১)। ভারতবর্ষীয় সঙ্গীতের বিশেষ মর্ম্মজ্ঞ আর্থার হুইটেন সাহেবও ভারতবর্ষীয় যন্ত্রের মধ্যে বেহালার নাম উল্লেখ করিয়াছেন।

(২)। রুদ্রবীণা, ব্রহ্মবীণা, নারদবীণা, সারস্বতবীণা, কচ্ছপীবীণা, যাহাকে আমরা (কচুয়া সেতার) বলিয়া এক্ষণে ব্যবহার করি। ইংরাজী এবং সংস্কৃত অভিধানকর্ত্তা মনিয়র্ উইলিয়মস্ সাহেব বীণা যন্ত্রের ইংরাজী নাম "লাইয়র্" যন্ত্র বলিয়া স্থির করিয়াছেন। সঙ্গীত ইতিহাস কর্ত্তা বার্ণি সাহেব লাইয়র্, সেতার, টেস্টুডো, লুট্, হার্প্ ইত্যাদি যন্ত্র একজাতি মধ্যে গণ্য করেন। বার্ণি সাহেবের গ্রন্থে আরও দেখা যায়, সেতার মিসর্ এবং গ্রীশ দেশে অতি পূর্ব্বকালাবধি প্রচলিত। উক্ত গ্রন্থ পাঠে সপ্রমাণ হয় আম্ ফিয়ান্ নামক একব্যক্তি কর্ত্তৃক এসিয়া মাইনর রাজ্যের অন্তর্গত লিডীয়া প্রদেশ হইতে সেতার প্রথমে গ্রীশ দেশে নীত হইয়াছিল।

আদি নাম ত্রিতন্ত্রী এবং ত্রিতন্ত্রীকেই ভাষান্তরে সেতার বলে, যেহেতু পারস্য ভাষায় "সে" শব্দ তিনকে বুঝায়। ব্রিটেনিকাকর্ত্তা বলেন গিটার নাম প্রথমে আরব্য দেশ হইতে উৎপন্ন হইয়াছে।

পারস্য দেশের যখন ভারতবর্ষের সহিত অতিশয় সংস্রব ছিল তখন পারসীরা ত্রিতন্ত্রীকে ভারতবর্ষ হইতে লইয়া সেতার নাম অর্পণ করেন। পারস্য দেশ হইতে আবার উক্ত যন্ত্র আরব জাতিরা লইয়া একটু অবয়ব ভেদ করণানন্তর গিটার নাম রাখিয়াছেন, এ কথাও অসম্ভাবিত নহে। গিটার নাম যে আরব্য দেশ হইতে হইয়াছে, সুপ্রসিদ্ধ সঙ্গীত গ্রন্থকার ডাক্তার বার্ণি সাহেবও ইহা স্পষ্ট স্বীকার করেন। রীজ্ সাহেবের এন্সাইক্লোপিডিয়ায় লেখা আছে মুর্ অর্থাৎ আরব জাতিরা যখন ইস্পেন্ দেশ অধিকার করেন সেই সময় গিটার উক্ত দেশে প্রথম সংস্থাপিত হয়, অনন্তর ইস্পেন্ দেশহইতে ক্রমশঃ সমস্ত ইউরোপ খণ্ডে ব্যাপিয়া পড়িয়াছে। যাহাই হোউক্ রীজ্ সাহেবের এন্সাইক্লোপিডিয়ায় গিটারের আদি উৎপত্তি যখন সেতার(১) হইতে নিশ্চয় হইয়াছে এবং পূর্ব্বকথিত মার্কস্ সাহেব, গিটার বহুকালাবধি ভারতবর্ষে প্রচলিত আছে ইহা যখন স্পষ্টাক্ষরে স্বীকার করিয়াছেন, তখন ইহাকে ভারতবর্ষীয় যন্ত্র ব্যতীত আর কি বলিব? ভারতবর্ষই এই যন্ত্রের আদি উৎপত্তি স্থান বলিতে হইবে। এইরূপ অনুসন্ধান করিয়া দেখিলে "হার্প্" প্রভৃতি অন্যান্য অনেক ইউরোপীয় যন্ত্রেরও আদি উৎপত্তি স্থান এসিয়া মহাদ্বীপ তাহা নিশ্চয় বোধ হইবে।

সপ্তস্বরা, সুরসারং, সুরশৃঙ্গার, সর্‌বীণ প্রভৃতি আরও কতকগুলি সভ্যযন্ত্র আছে।

পিনাক বলিয়া অপর একটী তারযন্ত্র এতদ্দেশস্থ সভাতে পূর্ব্বে ব্যবহার হইত, এক্ষণে আর বড় বাজাইতে দেখা যায় না। পিনাক ভগবান্ মহাদেবের প্রিয়যন্ত্র বলিয়া বিখ্যাত।

মাঙ্গল্য যন্ত্র।

শঙ্খ ঘণ্টা, কাঁসর ইত্যাদি কতকগুলি যন্ত্রকে মাঙ্গল্য যন্ত্র কহে, অর্থাৎ বিবাহ উৎসবাদিতে এই সকল যন্ত্র ব্যবহার হয়।

(১) রোমান এবং গ্রীক্ জাতীয় পুরাবৃত্ত বিষয়ক অভিধানকর্ত্তা উইলিয়ম্ ইস্মিথ্ সাহেব বলেন, পূর্ব্বকালে সেতার এবং লাইয়র উভয়বিধ যন্ত্রই এক বলিয়া প্রসিদ্ধ ছিল, এবং মিসর ও এসিয়াস্থ দেশনিচয়ে উক্ত যন্ত্র ব্যবহার হইত। গ্রীক্‌দের হার্ম্মিস্ নামক দেবতা যে লাইয়র অথবা সেতার বাদন করিতেন, তাহাতে তিনটী তার আবদ্ধ থাকিত। এই যন্ত্রই আমাদের দেশে ত্রিতন্ত্রী অথবা সেতার নামে প্রচলিত এবং ইউরোপীয়েরাও তাহার সেতার এই অর্থগত নামের ঐক্য রাখিয়াছেন।

রণ যন্ত্র।

কাহাল অর্থাৎ জয়ঢক্কা, দগড়া, দুন্দুভি, রণ-শৃঙ্গ, দামামা, গোমুখ, মহাশঙ্খ, পনব (আধুনিক নাম সানাই) ডম্ফ প্রভৃতি এই গুলিকে রণযন্ত্র কহে। যুদ্ধাদির সময় এই সকল যন্ত্র আমাদের পূর্ব্বে ব্যবহার হইত।

ঘোষ যন্ত্র।

ভেরী প্রভৃতিকে ঘোষযন্ত্র বলে। দুন্দুভি এবং দামামা ঘোষণাতেও ব্যবহার হয়।

গ্রাম্য যন্ত্র।

মর্দ্দল, সরমঙ্গল, একতারা, সারিন্দা, গোপীযন্ত্র, আনন্দলহরী, খোল, ডিণ্ডিমী (ভাষা খঞ্জনী,) ডম্বরু, যাহা বানরনাচ ও ভালুকনাচের সহিত ব্যবহার হয়, তুবড়ি, যাহা সাপুড়িয়ারা সর্ব্বদা ব্যবহার করে, হুড়ুকা, যাহা রওয়ানি বেহারাদিগেরকর্ত্তৃক দোল প্রভৃতি উৎসবাদির সময় বাদিত হইয়া থাকে, রামশিঙ্গা, যাহা কীর্ত্তনের সময় বৈষ্ণব সম্প্রদায় কর্ত্তৃক ব্যবহার হয়, বেণু, উড়িশ্যাদেশে এক প্রকার বাঁশী-আছে যাহা সরু ২।৩ হাত তল্‌তা বাঁশে নির্ম্মিত, উড়িয়া জাতিরা দোল প্রভৃতি উৎসবাদির সময় ঐ বেণু গানযোগে ব্যবহার করে, এবং দারা ইত্যাদিকে গ্রাম্যযন্ত্র বলে।

সওয়ারী যন্ত্র।

রাজারা যখন বায়ুসেবনার্থ অথবা অন্য কোন কারণবশতঃ সজ্জিত হইয়া বহির্গমন করিতেন, তখন তাঁহাদের অগ্রে অগ্রে উষ্ট্রের পৃষ্ঠে সরদ্ স্থাপন করিয়া বাজান হইত। পারস্যভাষায় রাজাদের বহির্গমনকে সওয়ারী কহে, সওয়ারীর সহিত যে সকল যন্ত্র বাজে তাহাদের নাম সওয়ারীযন্ত্র। রওসনচৌকী, আলগোজা, কলম্, ডঙ্কা প্রভৃতি, এগুলিও সওয়ারীর সহিত বাজান ব্যবহার। খোরদক্, (মৃত্তিকাদ্বারা নির্ম্মিত ও চর্ম্মাচ্ছাদিত) রওসনচৌকী প্রভৃতির সহিত ঠেকা দিবার নিমিত্ত ব্যবহার হইয়া থাকে।

বাদ্যের দোষ গুণ।

গীতের যেমন কতকগুলি দোষ গুণ নির্দ্দিষ্ট হইয়াছে, সেইরূপ বাদ্যেও কতকগুলি দোষ গুণের বিদ্যমানতা দেখিতে পাওয়া যায়। যথা; ভয়, ধাতু বা তালের অস্পষ্টতা,

শিরঃকম্পন অর্থাৎ মুদ্রাদোষ, হাস্য, লয়হীন, অযোগ্যস্থানে বিরাম, যে সকল রাগ বাজাইলে সহসা বোধ হয় না তাহার সংযোগ, কাস, নিষ্ঠীবন এবং অন্য কারণাদি জনিত বাজাইতে বাজাইতে হস্ত বাধিত হওয়া, বাজাইবার সময় ব্যাকুলতা, তালহীন, রাগভ্রষ্টকর সুর প্রয়োগ, বাজাইতে বাজাইতে হস্তের জড়তা ; বাদ্যের এই দ্বাদশটী দোষ, বাদনকালে তত্তাবৎ অবশ্যই পরিত্যাগ করিতে হয়।

বিবেচনা সহকারে স্থানে স্থানে ধ্বনির হ্রাস বৃদ্ধি সম্পাদন, এবং বাদ্য-বিশেষ বিবেচনায় মাধুর্য্য ও ওজোগুণের সমাবেশ-বিধানও উচিত।

বাদ্যকাণ্ডঃ সমাপ্তঃ।

নৃত্যকাণ্ড।

চতুর্থ পরিচ্ছেদ।

তাল,মান (১) রসাশ্রয়, বিলাসযুক্ত হাব(২) ভাব(৩) প্রকাশ সহকারে আঙ্গিক ক্রিয়াদির নাম নৃত্য (৪)। শিবপুরাণে লিখিত আছে দেবাদিদেব ভগবান্ মহাদেব কর্ত্তৃক নৃত্যের আদি সৃষ্টি হয়। নৃত্য দুই প্রকার, তাণ্ডব ও লাস্য। পুংনৃত্যের নাম তাণ্ডব, স্ত্রীনৃত্যের নাম লাস্য।

তাণ্ডব দুই প্রকার, পেবলি এবং বহুরূপ।

অভিনয়শূন্য কেবল অঙ্গবিক্ষেপবাহুল্যদ্বারা নৃত্য করার নাম পেবলি।

নানা আঙ্গিক অভিনয় প্রদর্শন করার নাম বহুরূপ।

লাস্য দুই প্রকার, যৌবত ও ছুরিত।

উত্তম পরিচ্ছদ ভূষণাদি পরিধানপূর্ব্বক নটীদের অতি মাধুর্য্যরূপ নৃত্য করার নাম যৌবত।

অভিনয় সহকারে ভাব রসাশ্লেষাদিদ্বারা নায়িকাদের নায়কসঙ্গে নৃত্য করার নাম ছুরিত। এই উভয়বিধ নৃত্যেই রূপের প্রয়োজন, বিরূপের নৃত্য মনোহর হয় না (৫)।

নৃত্য বাদ্যেরই অনুগত, যখন যে প্রকার তালের বাদ্য হইবে, নৃত্যও তখন সেই

(১) ক্রিয়য়োরন্তরং যত্তু বিশ্রামোমান মুচ্যতে ইতি সঙ্গীতার্ণবমতং।

(২) স্ত্রীণাং বিলাসাদয়ঃ শৃঙ্গারভাবজাঃ ক্রিয়াঃ হাবশব্দেনোচ্যন্তে ইতি শব্দকল্পদ্রুমে। তল্লক্ষণং যথা; গ্রীবারেচকসংযুক্তো ভ্রূনেত্রাদি বিকাশকৃৎ। ভাবাদীনাং প্রকাশো যঃ স হাব ইতি কথ্যতে। ইত্যুজ্জ্বল নীলমণিঃ॥

(৩) বিকারো মানসো ভাব ইত্যমরঃ। নির্ব্বিকারাত্মকে চিত্তে ভাবঃ প্রথমবিক্রিয়া। ভ্রূনেত্রাদি বিকারৈস্তু সংভোগেচ্ছাপ্রকাশকঃ ভাব ইত্যল্পসংলক্ষ্যবিকারো হাব উচ্যতে। ইত্যালঙ্কারিকাঃ। ভাবস্ত্রিবিধঃ স্থায়ী ব্যভিচারী সাত্ত্বিক শ্চেতি সঙ্গীতরত্নাবল্যাং।

(৪) তালমান রসাশ্রয়ঃ সবিলাসাঙ্গবিক্ষেপো নৃত্যমিতি ভরতঃ।

(৫) নৃত্যেনাল মরূপেণ সিদ্ধির্নাট্যস্য রূপতঃ। চার্ব্বধিষ্ঠানবন্নৃত্যং নৃত্য মন্যদ্বিড়ম্বনা। ইতি মার্কণ্ডেয় পুরাণং।

তালানুযায়িক হওয়া কর্ত্তব্য। দ্রুত, মধ্য, বিলম্বিত, অনুদ্রুত, বৈষম্য লয়ে নৃত্যের নানা লয় কৌশল দর্শান যাইতে পারে, বীর করুণাদি রস ব্যঞ্জক হাব, ভাব, কটাক্ষ, কটি উরু সঞ্চালনাদি দ্বারা নৃত্যের সময় লয় পরিপূরণ করার বিধি আছে।

এক্ষণে আমাদের দেশে যে প্রকার নৃত্য প্রচলিত আছে ইহা অতি আধুনিক, বস্তুতঃ পূর্ব্বকালে এ প্রকার নৃত্যপদ্ধতি আমাদের ব্যবহার ছিল না ; পূর্ব্বে যুদ্ধ এবং উৎসব ইত্যাদি ক্রিয়ার সময় গীতাদির যেমন ব্যবহার ছিল তেম্‌নি ধার্ম্মিক ও যুদ্ধোৎসাহি ব্যক্তিবর্গ মাত্রই নৃত্যেরও অতিশয় আদর করিতেন, তখনকার নৃত্য এ-প্রকার প্রেমাস্পদ আঙ্গিক ক্রিয়াদিতে সংলিপ্ত ছিল না ; কালক্রমে ইন্দ্রিয়পরতন্ত্র লোকদিগের আমোদ ও তৃপ্তি বর্দ্ধনার্থ অর্থলোভি ব্যক্তিরা সঙ্গীতকে একেবারে একটী ইন্দ্রিয়সুখকর বিশেষ ব্যবসায়ে পরিণত করিয়াছে। নৃত্য চিরকালই গীত এবং বাদ্যের সহযোগী, কালক্রমে গীতাদি ভক্তিরস হইতে আদিরস প্রধান প্রেমে পরিবর্ত্তিত হওয়াতে নৃত্যের ভাবভঙ্গিসকলও প্রেমরসাত্মক গীতের পথানুযায়িক হইয়াছে। ইন্দ্রিয়পরতন্ত্র লোকদের উৎসাহে যে আমাদের দেশে নৃত্য বর্ত্তমান প্রচলিত জঘন্য প্রণালীতে পরিবর্ত্তিত হইয়াছে ইহাতে আর কিছুমাত্র সন্দেহ নাই এবং এই মনোহর বিদ্যার উভয় লিঙ্গের সাধক বৃন্দের অসচ্চরিত্রতা হেতুই আমাদের নৃত্য প্রণালীটী এত শ্রীভ্রষ্ট হইয়াছে, ইহা দ্বারা বিজ্ঞ দর্শক বৃন্দের যে চিত্তবৈরক্তি জন্মে, সেটী অযথার্থ নহে ; কিন্তু যদ্যপি নীতিজ্ঞেরা আমাদের আধুনিক নৃত্য প্রণালীটীর সারাংশ মাত্র গ্রহণ করেন, তাহা হইলে বোধ করি এটী তত জঘন্য বোধ হইবে না ; ইহার যে সকল ভাব ভঙ্গি দ্বারা আনুষঙ্গিক গীতের ভাবাদি প্রকাশ হইয়া থাকে, তাহাতে সুনিপুণ নর্ত্তক নর্ত্তকীদের রঙ্গভূমিতে নিতান্ত অযশ হয় না, কিন্তু তাহা বলিয়া বর্ত্তমান সামাজিক কুৎসিত নৃত্যপ্রণালীর পোষকতা করিলে আমাদের নৃত্যবিদ্যার কখনই উন্নতি হইবে না, ইহার সারাংশ গ্রহণ করিয়া কতক কতক পরিবর্ত্তন করিতে পারিলে বোধ করি কালক্রমে ইহা বিশেষ শ্রীধারণ করিবে।

গীত, বাদ্য এবং নৃত্যাদি প্রকরণ যাহা লেখা গেল, তন্মধ্যে যে প্রকরণ গুলি দেবতা ও প্রাচীন ঋষিদের প্রণীত সে গুলির নাম মার্গ অর্থাৎ মার্গমতানুযায়িক। যে প্রকরণ গুলি আধুনিক পদ্ধতি অনুসারে দেশ ব্যবহৃত, সে সকলের নাম দেশী অর্থাৎ দেশীমতানুযায়িক। গীত এবং বাদ্য এই উভয় বিধ শ্রবণপ্রত্যক্ষ হয়, এই হেতু এই দুইটীকে শ্রাব্য সঙ্গীত কহা যায়। নৃত্যের দর্শনপ্রত্যক্ষ ব্যতীত শ্রবণ

প্রত্যক্ষ হয় না, সেই হেতু ইহাকে দৃশ্য সঙ্গীত (১) বলে। সুতরাং নাটকাদির অভিনয়ও দৃশ্য সঙ্গীত মধ্যে পরিগণিত।

নৃত্যকাণ্ডঃ সমাপ্তঃ।

---

(১) সঙ্গীতং দ্বিবিধং প্রোক্তং দৃশ্যং শ্রাব্যঞ্চ সূরিভিঃ। ইতি কল্লিনাথেনোক্তং।

ডাক্তার আডল্‌ফ বার্ণ্‌হার্ড্‌ মার্ক্স সাহেব ইউনিবর্সেল মিউজিক গ্রন্থেও নৃত্য এবং নাটকাদির অভিনয়কে দৃশ্য সঙ্গীত মধ্যে গণ্য করিয়াছেন।

নায়কাদি লক্ষণ।

নায়ক।—যিনি মার্গ এবং দেশী উভয় বিধ মতের সঙ্গীত (১) কার্য্যতঃ অর্থাৎ স্বয়ং করিতে পারিবেন, সঙ্গীতশাস্ত্রের বিশেষ মর্ম্ম সম্যক্ অবগত আছেন, গান, বাদ্য, নৃত্য এবং যন্ত্রাদির প্রকরণ সকল উত্তমরূপে শিক্ষা দিতে পারেন, এমন সর্ব্বগুণালঙ্কৃত ব্যক্তিকে সঙ্গীতশাস্ত্রমতে নায়ক (২) বলা যায়।

পণ্ডিত।—যে ব্যক্তি কেবলমাত্র ঔপপত্তিক তৌর্য্যত্রিক জানেন অর্থাৎ সঙ্গীত-শাস্ত্র মাত্র পরিজ্ঞাত আছেন, ক্রিয়াসিদ্ধ তৌর্য্যত্রিক অবগত নহেন, এস্থলে তাঁহাকে পণ্ডিত বলা যায়।

গায়ক। যেমন দেখেন তেমনি শিক্ষা করেন, অনুকরণ করিতে সক্ষম, রসিক, লোকের মন অনায়াসে রঞ্জন করিতে পারেন, এবং ভাবক অর্থাৎ সমধিক গীতজ্ঞ এই পঞ্চ বিধ গায়ক (৩)।

উপাধ্যায়। অতি সুন্দরাকৃতি, নৃত্যের প্রণালী সম্পূর্ণ পরিজ্ঞাত, বাদ্যবাদন দক্ষ এবং বাক্‌জাল বিস্তৃত করিতে সক্ষম, তাল ও লয়ের বিশেষজ্ঞ, নৃত্য ও বাদ্য স্বয়ং

---

(১) মার্গদেশী বিভাগেন সঙ্গীতং দ্বিবিধং মতং। দ্রুহিণেন যদুদ্দিষ্টংযদুক্তং ভরতেনচ। মহাদেবস্য পুরতস্তন্মার্গাখ্যং বিমুক্তিদং। তত্র দেশতয়ারীত্যা যৎস্যাল্লোকানুরঞ্জকং। দেশে-দেশেচ সঙ্গীতং তদ্দেশীত্যভিধীয়তে, ইতি শ্রীদামোদর বিরচিতে সঙ্গীতদর্পণে রাগবিবেকাধ্যায়ে। অপিচ মার্গোদেশীতি তদ্দ্বেধা তত্র মার্গঃ সউচ্যতে, যোমার্গিতো বিরিঞ্চ্যাদ্যৈঃ প্রযুক্তো ভরতাদিভিঃ। দেবস্য পুরতঃ শম্ভোর্নিয়তোভ্যুদয়প্রদঃ, দেশে দেশে জনানাং যদ্রুচ্যা হৃদয়রঞ্জকং, গানঞ্চ বাদনং নৃত্যং তদ্দেশীত্যভিধীয়তে। ইতি সার্ঙ্গদেব কৃত সঙ্গীত রত্নাকরে। অপিচ ———স্বর্গে মার্গাশ্রিতং দেশ্যাশ্রিতং ভূতলরঞ্জকং ইতি সঙ্গীতভাষ্যে।

(২) বিশেষজ্ঞ স্তূর্য্য ত্রিতয় নিপুণজ্ঞোঽভিনয়বিৎ, রসালঙ্কারজ্ঞঃ সকলগুণ দোষৈক নিকষঃ। পরাভিপ্রায়জ্ঞো যশসি বহুমানোদ্ধতশুচিঃ। ক্ষমী দাতা বীরো জগতি কথিতো নায়ক ইতি। ইতি সঙ্গীত দামোদরে।

(৩) শিক্ষাকারোনুকারশ্চ, রসিকো রঞ্জকস্তথা, ভাবকশ্চেতিগীতজ্ঞাঃ, পঞ্চধা গায়কং জগুঃ। অন্যোভ্যঃ শিক্ষণে দক্ষঃ, শিক্ষাকারো মতঃ সতাং, অর্থকার ইতি প্রোক্তঃ পরতস্ত্বর্থকারকঃ। রসাবিষ্টস্তু রসিকো, রঞ্জকঃ শ্রোত্রিরঞ্জকঃ, গীতস্যাতিশয়াধারঃ ভাবকঃ পরিকীর্ত্তিত ইতি সঙ্গীতরত্নাকরে গায়কলক্ষণং।

করিতে সক্ষম এবং শিক্ষার্থিদিগকেও শিক্ষা দিতে পারেন তাঁহাকে উপাধ্যায় (১) কহা যায়।

গন্ধর্ব্ব।—মার্গ এবং দেশী উভয় মতানুযায়িক সঙ্গীত, যাঁহারা কার্য্যতঃ উত্তম রূপে করিতে পারেন এবং সেই সঙ্গে শিক্ষা দিতেও পারেন কিন্তু সঙ্গীতশাস্ত্রাদি ভাল দেখা নাই, তাঁহাদের নাম গন্ধর্ব্ব (২)।

গুণী অথবা গুণকার।—কেবল দেশীমতানুযায়িক ক্রিয়াসিদ্ধ তৌর্য্যত্রিকমাত্র জানা থাকিলে, তাঁহাকে গুণী অথবা গুণকার বলা যায়।

কালাবৎ।—যাঁহারা ধ্রুপদ, ত্রিবট্ প্রভৃতি উত্তমরূপে গান করিতে পারেন অথচ যন্ত্র বা নৃত্যাদির নিয়ম ভাল জানেন না, তাঁহাদের নাম কালাবৎ।

কাবাল।—যাঁহারা কেবল খেয়াল্, তেলেনা ইত্যাদি গান করেন, তাঁহাদের নাম কাবাল।

ঢাড়ি।—যাঁহারা কড়্খা, টপ্পা ইত্যাদি গান করেন, তাঁহাদের ঢাড়ি বলা যায়।

মার্দ্দঙ্গী। ধৈর্য্যবান, বাদ্যবিদ্যাতে সুশিক্ষিত, মিষ্টভাষী, স্পষ্টবক্তা, পবিত্র-দেহ, গমকাদি সমস্ত বিষয় পরিজ্ঞাত, অধ্যবসায়বান, বাদ্য পরিবর্ত্তনপটু, বহুবিধ গীতের রীতিজ্ঞ, সন্তুষ্টচিত্ত, বাদ্যের বোলগুলি মুখদ্বারা প্রকাশ করিতে পারেন এবং অতিচতুর ব্যক্তি, তাহাকে মার্দ্দঙ্গিক (৩) কহে।

---

(১) উপাধ্যায় লক্ষণমাহ। রূপবান নৃত্যতত্ত্বজ্ঞো, বাদ্যবাদনবেদিতঃ, বাক্প্রবন্ধো নির্ম্মিতোক্তা-কুশলো লয়তালয়োঃ। কোবিদো নৃত্যবাদ্যেষু, শিল্পিশিক্ষণদক্ষকঃ ইতি নারদসংহিতায়াং।

(২) মার্গং দেশীঞ্চ যোবেত্তি সগন্ধর্ব্বোঽভিধীয়তে। ইতি সঙ্গীতরত্নাকরে।

(৩) ধীরো বাদ্যবিশারদঃ সুবচনঃ স্পষ্টাক্ষর ব্যঞ্জক, স্তালা ভ্যাসরতঃ সমস্ত গমক প্রৌঢ়িঃ প্রকাশ-ক্ষমঃ। নানা বাদ্য বিবর্ত্তন প্রতিপটুঃ প্রজ্ঞাত গীতক্রমঃ, সন্তুষ্টো খবাদকোত্তি চতুরো মার্দঙ্গিকো-ভূপত্তেঃ। ইতি সঙ্গীতরত্নাবল্যাং তালাধ্যায়ে॥ অপিচ মধ্যস্থ সভাসদোলক্ষণমাহ। মধ্যস্থাঃ সাব-ধানাঃ স্যুরাসীনোন্যায়বাদিনঃ। অগর্ব্বা রসভাবজ্ঞা স্তৌর্য্যত্রিতয়কোবিদাঃ। অপরঞ্চ, লুটিতা পুটিতাভিজ্ঞা আসবাদিনিষেধকাঃ। সানন্দাঃ পরমর্ম্মজ্ঞাস্তাবস্তঃ স্যুঃ সভাসদঃ। ইতি সঙ্গীতরত্নাকরঃ।

ঔপপত্তিক তৌর্য্যত্রিক সমাপ্ত।

দ্বিতীয় ভাগ।

ক্রিয়াসিদ্ধ তৌর্য্যত্রিক।

দ্বিতীয় ভাগ।

ক্রিয়াসিদ্ধ তৌর্য্যত্রিক।

উপক্রমণিকা।

ব্যবহারানুযায়িক তৌর্য্যত্রিককে ক্রিয়াসিদ্ধ তৌর্য্যত্রিক কহে, ইহা একবার গ্রন্থের প্রথমে সংজ্ঞাকাণ্ডে কথিত হইয়াছে। ক্রিয়াসিদ্ধ তৌর্য্যত্রিক, কণ্ঠ, যন্ত্র এবং অঙ্গ বিক্ষেপাদি কার্য্যের দ্বারা নিষ্পন্ন হইয়া থাকে। রাগাদির আলাপ, গান, বাদ্য ইত্যাদি কণ্ঠ এবং যন্ত্রে সম্পাদিত হয়, নৃত্য আঙ্গিক কার্য্যের দ্বারা সিদ্ধ হয়; ঔপপত্তিক তৌর্য্যত্রিক জানা না থাকিলে ক্রিয়াসিদ্ধ বিশুদ্ধ রূপে হয় না (১) আবার ক্রিয়াসিদ্ধ না জানা থাকিলে ঔপপত্তিকও বিশেষ ফলোপধায়ক হইবার নহে (২)। উভয়েই যে উভয়ের সহকারী মহামহোপাধ্যায় পণ্ডিতেরা এটী স্বীকার করিয়া থাকেন, সেই হেতু এই উভয়বিধই শিক্ষা করিতে হয়, লিখনপ্রণালী ব্যতীত কেবল মাত্র শিক্ষকের মুখ বিনিঃসৃত সুরগুলিন শুনিয়া শিক্ষা করা এবং মনে রাখা সে সামান্য কষ্টসাধ্য নহে। দুর্ভাগ্য বশতঃ আমাদের সঙ্গীতের সে সকল অনেক বিলুপ্ত হইয়াছে; এখনও যাহা আছে তাহা যদি লিপিবদ্ধ করা যায়, তাহা হইলে সে গুলি আর লোপ হয় না। ইউরোপীয় সঙ্গীতের শ্রীবৃদ্ধির মূল কারণ যে লিখনপ্রণালী ইহা কোন্ পণ্ডিত স্বীকার না করিবেন? এইরূপ না হইলে শুদ্ধ কণ্ঠে অথবা যন্ত্রে যথার্থরূপে শিক্ষা করা সে কি সামান্য সুর-বোধ এবং বুদ্ধির কার্য্য! হয়ত একজন কোন একটী রাগ দূরদেশ হইতে শিখিয়া আসিলেন, কিছু দিন পরে সেটীর চর্চ্চা না থাকাতে স্থানে স্থানে বিস্মরণ হইলেন, তাঁহার শিক্ষক সম্মুখে নাই, যে ভুলিবামাত্রই তৎক্ষণাৎ আবার শিখিয়া লইবেন, তবে তাঁহার সেই রাগটী অশুদ্ধতাবস্থায় রহিয়া গেল, তিনি আবার তাহা যাঁহাকে যাঁহাকে শিখাইলেন তাঁহাদের সকলেরও সেই অশুদ্ধ অভ্যাস হইল, ক্রমশঃ এইরূপ হইয়া অনেক রাগের সার ভাগটুকু যাইতে পারে, লিপিবদ্ধ থাকিলে আর এরূপ হইবার

---

(১)। বর্লিন্ সঙ্গীত বিশ্ববিদ্যালয়ের অধ্যাপক ডাক্তার আডল্ফ বার্ণহার্ড মার্ক্স সাহেব কৃত স্কুল আপ্ ইউনিবর্সেল মিউজিক গ্রন্থের উপক্রমণিকা পৃষ্ঠায় লেখা আছে যে ক্রিয়াসিদ্ধের নিমিত্তে ঔপপত্তিক জানা আবশ্যক।

(২)। ক্লার্ক্ সাহেব কৃত সঙ্গীত বিষয়ক প্রশ্নোত্তর গ্রন্থে ইহার বিশেষ পোষকতা দেখা যায়।

সম্ভাবনা নাই, যদিও কিছু ভুলিয়া যান একবার পুস্তক খানি দেখিলে অবিলম্বে অবিকল স্মরণ হইবে, এই কারণ বশতঃ লিখনপ্রণালীর আবশ্যকতা।

এই সুবিস্তীর্ণ আসিয়াখণ্ডে চীন, আরব্য, পারস্য প্রভৃতি সুসভ্য যত দেশ আছে তৎসমুদায়ের প্রকৃতি বিভিন্নতা প্রযুক্ত তত্তদ্দেশীয় সঙ্গীতের প্রকৃতি বিভিন্ন; সুতরাং তত্তাবতের স্বরলিপি-পদ্ধতিও ভিন্ন ভিন্ন রূপ। কিন্তু আমাদিগের এদেশে আধুনিক স্বরলিপি-পদ্ধতি অদ্যাপি কোন মহাশয় নিবদ্ধ করেন নাই, পরন্তু সেটী করা উচিত, যেহেতু সঙ্গীতের উন্নতি অবস্থা স্বরলিপিসত্তা-সাপেক্ষ, অথচ সঙ্গীতের সমুন্নতি সুসভ্যতার অদ্বিতীয় চিহ্নস্বরূপ, অর্থাৎ স্বরলিপি না থাকিলে সঙ্গীতের সমুন্নতি সুসাধিত হইতে পারে না। সঙ্গীত সমুন্নত হইলেই দেশ সুসভ্য হয়। এই কারণে প্রায় সমুদয় সুপ্রসিদ্ধ দেশবাসি লোক মাত্রেই স্বস্ব সঙ্গীতের প্রকৃতি বিবেচনায় স্বরলিখন-প্রণালী করিয়া রাখিয়াছেন।

অগ্রে এই একটী বিষয়ের মীমাংসা করিতে অগ্রসর হইতে হইল যে, ভারতবর্ষে স্বরলিপি-পদ্ধতি কি পুরাতনী? অর্থাৎ পূর্ব্বে ভারতবর্ষে স্বরলিখনপ্রণালী ছিল কি না? ছিল না বলিয়াই অনেকের সংস্কার আছে, কিন্তু সে সংস্কার একান্ত ভ্রম-বিজৃম্ভিত ও অনালোচনা সম্ভূত। যেহেতু অতিপ্রাচীন প্রাচীন অনেক সংস্কৃতগ্রন্থে প্রমাণ আছে ভারতবর্ষে পূর্ব্বে স্বরলিখন প্রণালী ব্যবহৃত ছিল। এবং গমক, মূর্চ্ছনা, তান, বাঁট, মাত্রা প্রভৃতি জ্ঞাপক চক্রচিহ্ন, গবাক্ষাকৃতিচিহ্ন, ও বিশ্রাম জ্ঞাপক পদ্মচিহ্ন প্রভৃতি নানা জাতীয় চিহ্ন তৎকালে ব্যবহার হইত (১)। সর উইলিয়ম জোন্‌স মহোদয় ভারত-বর্ষীয় সঙ্গীত বিষয়ক যে প্রস্তাব, সুবিখ্যাত সোমেশ্বর প্রণীত রাগ বিবোধ নামক সংস্কৃতগ্রন্থ এবং অন্যান্যগ্রন্থ অবলম্বন করিয়া প্রণয়ন করেন (২) তাহাতেও ভারত-বর্ষীয় পুরাতনী স্বরলিপি পদ্ধতির কথা সুস্পষ্ট লক্ষিত হয়। ভারতবর্ষে স্বরলিখন

(১) কুতূহলী পাঠক বর্গ এসিয়াটিক্ রিসার্চেস্ তৃতীয় বালম দেখিলে প্রাচীন হিন্দুদিগের স্বরলিপি পদ্ধতি কিরূপ এবং তাহার আদর্শ কথঞ্চিৎ জানিতে পারিবেন।

(২) হিন্দুসঙ্গীতে ঈশ্বরমত, ভরতমত, হনুমন্তমত, এবং কল্লিনাথ ঋষি প্রণীত মত, এই প্রধান চারিটী মত প্রচলিত আছে। বিখ্যাত সোমেশ্বর এই চারি মতই সংগ্রহ করিয়া আপন গ্রন্থে সন্নিবেশ পূর্ব্বক স্বীয় গ্রন্থ প্রণয়ন করিয়াছেন। সোমেশ্বরকৃত গ্রন্থের নাম রাগ বিবোধ। সোমেশ্বরের স্বীয় গ্রন্থে প্রতীয়মান হয় সোমেশ্বর অত্রিবংশ সম্ভূত, মহাতেজস্বী, সঙ্গীতাচার্য্য জনৈক ব্রাহ্মণ। দণ্ডনীতি প্রভৃতি বিবিধ শাস্ত্রেও ইহাঁর সম্পূর্ণ দৃষ্টি ছিল। ইনি ইন্দ্রপ্রস্থ নগরাধিপতি মহারাজ রাজপালের অতিপ্রিয় মন্ত্রী ছিলেন। জেম্‌স প্রিন্‌সেফ সাহেব কৃত এসেজ্ অন ইণ্ডিয়ান্ আন্টিকু-ইটিস্ নামক গ্রন্থে রাজপালের রাজ্যকাল খৃষ্ট জন্মের ৭০ বৎসর পূর্ব্বে নির্দ্দিষ্ট হইয়াছে।

প্রণালী যে পুরাতনী তদ্বিষয়ে অন্যান্য প্রমাণও ক্রমে উপন্যস্ত হইতেছে, অবহিত-মনে দৃষ্টি করিলেই পাঠক জানিতে পারিবেন।

আলপিয়াস্ এবং গোএডেনসিয়াস্ নামক দুইজন গ্রীক্ গ্রন্থকর্ত্তার লেখার উপর নির্ভর করিয়া প্রসিদ্ধ বোইথিয়স্ বলেন, বিখ্যাত দর্শনশাস্ত্রজ্ঞ মহামহোপাধ্যায় পিথাগোরাস্ নামক গ্রীক্ কর্ত্তৃক ইউরোপখণ্ডে স্বরলেখার পদ্ধতি প্রথমে সংস্থাপিত হয় (১) তখন এক্ষণকার ন্যায় রেখার উপরে এবং অভ্যন্তরে বিন্দু দ্বারা স্বর লেখা ব্যবহার হইত না; কেবল সুরের নাম গুলি গ্রীক্ জাতীয় বর্ণ দ্বারা মাত্র লিখিত হইত। খ্রীঃ জন্মের ১৪৬ বৎসর পূর্ব্বে রোমানেরা গ্রীশ দেশ [illegible] করিয়া তদ্দেশবাসিদিগের উৎকৃষ্ট শিল্পবিদ্যাদি সকল গ্রহণ পূর্ব্বক তত্তাবতের বিলক্ষণ উন্নতিসাধন করেন, বিশেষতঃ পোপ প্রথম গ্রেগরি নামক রোমীয় ধর্ম্মাধ্যক্ষ ঐ গ্রীক্ স্বরাক্ষর গ্রহণ করিয়া দুর্জ্ঞেয় অংশ সকল একেবারেই পরিত্যাগপূর্ব্বক অন্যবিধ উপায় দ্বারা সরল নিয়ম নির্দ্ধারণ করিয়া যান। পোপ গ্রেগরী খ্রীঃ ছয় শতাব্দীর শেষভাগে কথিত স্বরলিপি বিশুদ্ধরূপে সংস্কার করিয়া ছিলেন (২)। সুপ্রসিদ্ধ সঙ্গীত-গ্রন্থকার বার্ণি সাহেব বলেন খ্রীঃ দশ শতাব্দীতে ওজ নামক একজন রোমীয় মঙ্ক কর্ত্তৃক রেখা ব্যবহার পদ্ধতি প্রথম সৃষ্ট হয়, সেই সময়ে ৮অথবা ৯ টী রেখা ব্যবহৃত হইত, ঐ প্রতি রেখার আদিভাগে এক একটী স্বরাক্ষর লিখিত থাকিত এরূপ করিবার প্রয়োজন এমন কিছু বিশেষ উপলব্ধ হয় না। কেহ কেহ কহেন হার্পযন্ত্রস্থ তন্ত্রীর অনুকরণ করিবার নিমিত্তই এই রেখাগুলি ব্যবহৃত হইত। সে যাহাই হৌক, তখন রোমীয়েরা আমাদিগের মত তিনটী সপ্তক মাত্র ব্যবহার করিতেন; বস্তুতঃ তাহাই স্বভাবসিদ্ধ বটে। খাদসুরের আবশ্যক হইলে প্রাচীন রোমানেরা বৃহদক্ষর দ্বারা লিখিতেন এবং উচ্চসুরের আবশ্যক হইলে ক্ষুদ্রজাতীয় অক্ষরে লিখিত হইত। তদবধি ক্রমে ইউরোপে স্বরলেখা পদ্ধতির অনেক প্রকার পরিবর্ত্তন হইয়া আসিতেছে। বার্ণি সাহেব বলেন কিছু দিন পর্য্যন্ত আট্টী রেখার উপরে উপরে সাঙ্কেতিকচিহ্ন বিন্দু দ্বারা সুর লেখা ব্যবহার হইত। পরিশেষে একাদশ শতাব্দীর মধ্যভাগে গিডো নামক (৩) জনৈক মঙ্ক ইউরোপীয় সঙ্গীতের

(১) বিখ্যাত বার্ণি সাহেব প্রণীত সঙ্গীত ইতিহাসে দ্রষ্টব্য।

(২) হামিল্টন কৃত মিউজিক গ্রামার নামক পুস্তকে দ্রষ্টব্য।

(৩)। গিডো স্বরলিপি পদ্ধতি বিশুদ্ধরূপে সংস্থাপন করিয়াছিলেন বটে কিন্তু তিনি কালের নিয়ম অথবা তাহার কোন প্রকার চিহ্ন স্থির করেন নাই, মাজিষ্ট্রেট ফ্রাঙ্কো নামক এক ব্যক্তি কর্ত্তৃক একাদশ খ্রীঃ শতাব্দীতে কালের নিয়ম স্থির হয়।

লিপিপদ্ধতির সহজ উপায় উদ্ভাবন করেন। তিনি রেখার উপরি ও অভ্যন্তরে বিন্দু দ্বারা স্বর লেখার পদ্ধতি সৃষ্টি করিয়াছিলেন, এই মহাত্মাকর্ত্তৃকই অধুনাতন ইউরোপীয় স্বরলিপি-পদ্ধতি অনেকাংশে বিশুদ্ধরূপে সংস্থাপিত হয়। সর উইলিয়ম জোন্‌স সাহেব উক্ত গিডো মঙ্ক সঙ্কলিত পরিশুদ্ধ স্বরলিপির প্রণালীর সহিত আমাদের এই ভারতবর্ষীয় প্রাচীন স্বরলিপির সরলতার তুল্যতা জ্ঞানে বিশেষ প্রশংসা করিয়াছেন।

কথিত আছে গ্রীক্ জাতীয় পিথাগোরাস্ ইউরোপে প্রথমে স্বর লেখার পদ্ধতি আবিষ্কার করেন, যাহা কালক্রমে তুর্কীব্যতীত সমুদয় ইউরোপ খণ্ডে ব্যাপ্ত হইয়াছে। কিন্তু অতি পূর্ব্বকালে গ্রীক্ জাতিরা (১) মিশর এবং আসিয়াস্থ অন্যান্য দেশ হইতে শিল্প বিদ্যাদি সংগ্রহ করিয়া আপনারা সভ্যতালাভ করেন, ফলতঃ স্বরলেখার আদর্শটী পিথাগোরাস্ যে কোন্ জাতি ও কোন্ দেশ হইতে গ্রহণ করিয়াছিলেন তাহা বিশেষ বিবেচনীয়। যেহেতু বার্ণি সাহেব কৃত সঙ্গীত ইতিহাসে দৃষ্ট হয় গ্রীক্ জাতিরা সঙ্গীতের অধিক ভাগই মিশর এবং আসিয়ামাইনার হইতে গ্রহণ করিয়াছিলেন, কিন্তু স্বরলেখা প্রণালীটীর বিষয় কোথায় কিছুই লিখিত নাই, বরঞ্চ উক্ত গ্রন্থের স্থানান্তরে লেখা আছে, গ্রীক্ এবং রোমান জাতি ব্যতীত মিসরবাসি এবং ইহুদি জাতিদের স্বরলেখার প্রণালী ছিল না, সুতরাং এস্থানে ইহাই বিবেচ্য হইতে পারে যে গ্রীকেরা তৎপদ্ধতি কোন্ স্থান হইতে সংগ্রহ করিলেন? প্রসিদ্ধ আছে ভারতবর্ষে এবং মিসরে আদি সভ্যতা স্থাপিত হয়, এসিয়াটিক্ রিসারচেস্ এবং অন্যান্য গ্রন্থেও ইহার পোষকতা দেখা যায়; সে যাহাই হউক সে বিতর্কে প্রয়োজন বিরহ, এইমাত্র বক্তব্য যে এনসাইক্লোপিডিয়া ব্রিটানিকায় কথিত আছে গ্রীক্ দেশীয় অনেক বিদ্যার্থি জ্যোতিষ ও ত্রিকোণমাপনবিদ্যা, ন্যায়সম্বন্ধীয় বিদ্যা, দর্শন বিদ্যা এবং অন্যান্য শাস্ত্রাদি শিক্ষা করিতে এই জ্ঞানভাণ্ডার ভারতবর্ষে আসিয়াছিলেন, তাহাতে ভারতবর্ষ হইতে কথিত শাস্ত্র সমুদয় সংগৃহীত হইয়া গ্রীক্ দেশে সংস্থাপিত হয়।

পোকক্ সাহেবকৃত ইণ্ডিয়া ইন্ গ্রীশ নামক গ্রন্থেও গ্রীক্ জাতিদের বিদ্যোপার্জ্জন ও সভ্যতা লাভ ভারতবর্ষ হইতে লিখিত হইয়াছে। গ্রীকদিগের আচার ব্যবহার রীতি নীতি ও ধর্ম্মপ্রবৃত্তি প্রভৃতি ভারতবর্ষ বাসিদিগের সহিত অনেকাংশে সৌসাদৃশ্য

(১) রাহু নামা গ্রহের পুত্রগণ গ্রীশদেশে বাস করিয়াছিলেন, সেই জন্য গ্রীশদেশকে গ্রহদিগের দেশ অথবা গ্রাহিক বলা যায়।—এসিয়াটিক্ রিসার্চেস্।

রাখে. বিশেষতঃ মহামহোপাধ্যায় পিথাগোরাস্ ও স্বয়ং ভারতবর্ষে আসিয়া চিকিৎসা-শাস্ত্র, তত্ত্ববিজ্ঞান, আত্মার দেহান্তর প্রাপ্তি বিষয়ক মত শিক্ষাপূর্ব্বক স্বদেশে গিয়া প্রচলিত করেন (১) অধিকন্তু এনসাইক্লোপিডিয়া আমেরিকানা গ্রন্থের নবমখণ্ডে স্পষ্ট লেখা আছে পিথাগোরস্ মিশরদেশে সঙ্গীত শিক্ষা করেন নাই (২)। সুতরাং তিনি যে ভারতবর্ষ হইতে সঙ্গীত শিক্ষা করেন এবং ভারতবর্ষ হইতেই স্বরলিপি করিবার অভিপ্রায় গ্রহণ করিয়া গিয়া স্বদেশে লিপিপদ্ধতি সংস্থাপন করেন ইহা যুক্তিগত সম্পূর্ণ সম্ভব বোধ হয়।

আরো দেখা যাইতেছে যে, ভারতবর্ষে যেমন ষড়জ, ঋষভ, গান্ধার ইত্যাদির আদিবর্ণ মাত্র গ্রহণ করিয়া স্বরলিপি করার ব্যবহার ছিল, গ্রীশদেশেও কথিত হইয়াছে বর্ণের দ্বারা সুর লেখা হইত, আমাদিগের ঐ বর্ণের সহিত কতকগুলি চিহ্ন ব্যবহৃত হইত যাহা গ্রীকদিগের মধ্যে বড় একটা ছিল না। যাহা হউক এবিষয়ে আমাদিগের সহিত গ্রীকদিগের কতক সৌসাদৃশ্য ছিল বলিতে হইবে (৩)।

পূর্ব্বে ইহাও কথিত হইয়াছে, ভারতবাসিদিগের সহিত গ্রীকদিগের আচার ব্যবহার, রীতি, নীতি প্রভৃতির অনেক সমতা ছিল, অতএব গ্রীকদিগের সহিত আমাদিগের সঙ্গীতশাস্ত্র এবং সঙ্গীতাঙ্গ স্বরলিপি পদ্ধতির সমতা অবশ্যই স্বীকার করিতে হইবে। সৌসাদৃশ্য থাকিলে তাহা এক আকরে উৎপন্ন বোধ হওয়া বিচিত্র নহে সুতরাং ইহাতেও প্রতিপন্ন হইতেছে, গ্রীশদেশীয়েরা ভারতবর্ষ হইতে

(১) That Pythagoras borrowed from them the greater part of his mystical philosophy, his notions respecting the properties of numbers as expressive of physical laws, his doctrine of the transmigration of souls, and the arguments by which he inculcated the unlawfulness of eating animal food, seems to admit of no doubt whatever; for all these things are of the very essence of Brahminism, and are to this hour taught and enforced by the sacred order in India.—*Encyclopædia Britanica.*

(২) খ্রীঃ জন্মের ২০০০ বৎসর পূর্ব্বে মিশরে সঙ্গীতের বিশেষ চর্চ্চা ছিল না।—এনসাইক্লোপিডিয়া আমেরিকানা, বালম্ ৯।

(৩) এসিয়াটীক রিসার্চেস্ গ্রন্থে লেখা আছে, বাদী, সম্বাদী, অনুবাদী বিবাদী এই কয়েকটী শব্দ যেমন আমরা রাগে ব্যবহার করি, তেমনি গ্রীকেরাও সম্বাদী, অনুবাদী, বিবাদীর ন্যায় হোমফোনিয়া, প্যারাফোনিয়া এবং এনটিফোনিয়া এই তিনটী শব্দ ব্যবহার করিতেন। এনসাইক্লোপিডিয়া আমেরিকানা গ্রন্থে দৃষ্ট হয়, ভারতবর্ষে সঙ্গীত, কাণ্ঠিক, যান্ত্রিক, এবং আঙ্গিক এই তিন ভাগে যেমন বিভক্ত হইয়া থাকে, গ্রীকদেরও পূর্ব্বে ঐরূপ সঙ্গীত তিন ভাগে বিভক্ত হইত। উইলার্ড সাহেব বলেন, তালাদি নিরূপণ বিষয়ে প্রাচীন গ্রীকদের ভারতবর্ষের সহিত অনেক ঐক্য ছিল।

তাহা গ্রহণ করেন, অতএব স্বরলিখন-প্রণালী ভারতবর্ষের পুরাতনী ইহার আর অণুমাত্র সন্দেহ নাই। তবে কালক্রমে গ্রীক্দের সঙ্গীতের রীতি রুচিভেদে পরিবর্ত্তিত হওয়াতে সেই সঙ্গে সঙ্গে স্বরলিপি পদ্ধতিও তদনুসারে পরিবর্ত্তিত হইয়াছে, আমাদের সঙ্গীতের প্রকৃতি তদবস্থাই আছে এবং সেই বহুকাল পূর্ব্বের ঋষিগণ-প্রণীত স্বরলিপি পদ্ধতিও অপরিবর্ত্তিতরূপেই বর্ত্তমান রহিয়াছে। কেহই তাহার সমুন্নতিসাধনে যত্ন করেন নাই। উন্নতিসাধন দূরে থাকুক এদেশে রাগাদি স্বরগ্রামযোগে লেখার চর্চ্চাপর্য্যন্তেরও লোপাপত্তি ঘটিয়াছে। কেহ যদি এমন কহেন যে যদি স্বরলিপি প্রথা পুরাতনী, তবে তাহার লোপ কেন হইল? তাহার এই উত্তর যে, কাল ও অদৃষ্টক্রমে ভারতবর্ষ যবনহস্তগত হওয়াতে আমাদের অন্যান্য শাস্ত্রের আলোচনার বিলুপ্তাবস্থা হইয়া পড়ে এবং সংস্কৃত শাস্ত্র হতাদৃত হওয়ায় শাস্ত্রানুগত সঙ্গীতেরও হতাদর হয়, পরন্তু হিন্দুশাস্ত্রবিদ্বেষী যবনরাজারা হিন্দুদিগের সঙ্গীতের উৎকর্ষে এতদূর আকৃষ্ট হইয়া পড়িয়াছিলেন, যে দ্বেষভাবে উহার অন্যান্য অংশ পরিত্যাগ করিয়াও ক্রিয়া সিদ্ধাংশটী কোনমতেই ত্যাগ করিতে পারেন নাই, তাঁহারা মৌখিকরূপেই সঙ্গীতের শিক্ষার প্রথা প্রবর্ত্তিত করেন। তজ্জাতির প্রবলতা হেতু কালক্রমে হিন্দুদিগের পক্ষেও সেইরূপ প্রথা প্রথিত হইয়া পড়িয়াছে, অর্থাৎ তদবধি হিন্দুরাও কেবল (ওস্তাদের) শিক্ষকের মুখবিনিঃসৃত ও স্বকপোলকল্পিত কথার উপর নির্ভর করিয়া সঙ্গীত শিক্ষা করিয়া আসিতেছেন, কণ্ঠে কয়েকটী গান ও যন্ত্রাদিতে কিঞ্চিৎ ক্রিয়া শিক্ষা করিতে পারিলেই কৃতার্থ জ্ঞান করেন। সেই সকল কারণ বশতঃ এক্ষণে যাঁহারা সঙ্গীত শিক্ষা করেন তাঁহারা শাস্ত্রের প্রতি যত্ন করেন না, সুতরাং স্বরলিপির পক্ষেও মনোযোগ নাই। সঙ্গীতের শাস্ত্র এবং স্বরলিপির পদ্ধতি ব্যবহার না থাকায় ওস্তাদদিগের মধ্যে পরস্পর বিলক্ষণ মতভেদ এবং তন্নিবন্ধন বিবাদ পর্য্যন্তও ঘটিয়া উঠিতেছে, লিপি নিয়ন্ত্রিত হইলে তাহা কেহই অপলাপ করিতে পারিবে না, ফলে তাহা না থাকা সামান্য আক্ষেপের বিষয় নহে। অতএব সঙ্গীত শাস্ত্রানুগত করিয়া না রাখিলে কোন কালেও কোনরূপে তাহার সমুন্নতির সম্ভাবনা নাই এবং শাস্ত্রানুগত সঙ্গীতের চর্চ্চা যেমন আবশ্যক, বিলুপ্তাবস্থ স্বরলিপি-পদ্ধতির পুনঃপ্রচারও তদ্রূপ। আধুনিক সুসভ্য ইউরোপীয়েরা সঙ্গীতকে লিপিবদ্ধ না করিয়া কখনই ব্যবহার করেন না।

ইউরোপীয়েরা যে লিপিবদ্ধ ব্যতীত সঙ্গীত ব্যবহার করেন না তাহা বলিয়া আমরা লিপিবদ্ধ করিতে চেষ্টিত নহি। অত্যাবশ্যক বিবেচনাতেই প্রবৃত্ত হওয়া গিয়াছে।

যবন-রাজাদিগের অধিকারকালে হতাদৃত হওয়ায় আমাদিগের কতকগুলি সঙ্গীত গ্রন্থের লোপ, আর কতকগুলি স্বরলেখা চিহ্নও সেই গ্রন্থাদির সহিত লুপ্ত হয়। যে সকল চিহ্ন এখন বর্ত্তমান আছে, তাহা নিয়োগের ও যথানিয়ম স্পষ্টরূপে সকল গ্রন্থে পাওয়া যায় না, সুতরাং তদ্দ্বারা আমাদের রাগাদি স্বরগ্রাম যোগে আবশ্যকমতে লেখা সম্যক্ সম্পন্ন হওয়া কঠিন। সেই জন্য পূর্ব্বরীতি স্থির রাখিয়া আবশ্যকমত কতক কতক নূতন চিহ্ন সংগ্রহ করিতে স্থির করিয়াছি। যদি এরূপ কেহ পূর্ব্বপক্ষ করেন, যে বহুকাল পরিশ্রম সংশুদ্ধ বিশ্বপ্রচলিত ইউরোপীয় পদ্ধতি সত্ত্বে, এই প্রাচীন অসম্পূর্ণরূপে প্রাপ্ত, সংস্কৃত পদ্ধতির সহিত কতক কতক অংশ নূতন প্রস্তুত করত সংযোজনানন্তর গ্রহণ করিবার ফল কি? উত্তর, ইউরোপীয় স্বরলিপির বিশ্বপ্রচলিতত্বসম্বন্ধে আমরা একেবারেই অস্বীকার করি, যেহেতু তাহা কেবল ইউরোপখণ্ডের সঙ্গীত লেখার পক্ষে আবশ্যক হইতে পারে (১)। তুর্কী ব্যতীত ইউরোপীয় সমুদায় জাতির মানসিক ভাব প্রায়ই একরূপ, সেই জন্য তাহাদের সঙ্গীতের প্রকৃতিও একরূপ হওয়া উচিতও বটে। সঙ্গীতের প্রকৃতি একরূপ হইলে যে একপ্রকার স্বরলিপি পদ্ধতি তুর্কী ব্যতীত সমুদয় ইউরোপখণ্ডে প্রচলিত হইবে, তাহাও অসম্ভব নহে, কিন্তু তাহা বলিয়া পৃথিবীর যাবতীয় সুসভ্য জাতির সঙ্গীতের মর্ম্ম একরূপ হইতে পারে না, এবং একপ্রকার স্বরলিপির দ্বারা অন্যান্য যাবতীয় দেশের সঙ্গীত লেখা যায় তাহা আমরা কদাচ স্বীকার করি না। কথিত হইয়াছে চীন, পারস্য, আরব্য, ভারতবর্ষ, প্রভৃতি এসিয়াস্থ সমুদয় দেশে আপন আপন সঙ্গীত রক্ষার নিমিত্ত, ভিন্ন ভিন্ন প্রকার স্বরলিপি পদ্ধতি আছে, যেহেতু এ সমুদয় দেশের সঙ্গীতের রীতি এবং প্রকৃতি বিভিন্ন প্রকার। ইউরোপীয় সঙ্গীত লেখার পক্ষে ইউরোপীয় স্বরচিহ্ন সম্যক্ সম্পূর্ণাবস্থা প্রাপ্তি সত্ত্বেও ভারতবর্ষ সঙ্গীতের প্রকৃতি তদ্দ্বারা

(১) ইউরোপীয় তুর্কীতে ইউরোপীয় স্বরলিপি ব্যবহার নাই, যেহেতু তাঁহাদের সঙ্গীতের প্রকৃতি ভিন্ন। উইলার্ড সাহেব বরঞ্চ ভারতবর্ষীয় সঙ্গীতের প্রকৃতির সহিত তুর্কী সঙ্গীতের প্রকৃতি কতক অংশে তুল্যরূপ বলিয়া লিখিয়াছেন।

লিপিবদ্ধ করিতে গেলে, কথিত সংস্কৃত পদ্ধতির সহিত যেমন কতকগুলি নূতন চিহ্ন যোজনা করিতে হয়, তেমনি তাহার সহিতও কতকগুলি নূতন চিহ্নের যোগ আবশ্যক করে। আমাদিগের নানাজাতীয় রাগে ভিন্ন ভিন্ন মূর্চ্ছনা, গমক, বিক্ষেপ, ক্রন্দন ইত্যাদি অতি তীব্র, অতি কোমল সুর, সুরের অতি সূক্ষ্ম সূক্ষ্ম অংশ (যাহাকে শ্রুতি বলে) সর্ব্বদা ব্যবহার হয়। যদি কতকগুলি নূতন চিহ্ন প্রস্তুত না করা যায়, তবে কিরূপে ইউরোপীয় পদ্ধতিতে কথিত দুরূহ কার্য্য সমুদয় নির্ব্বাহ হইবে? ইউরোপীয়ানেরা মূর্চ্ছনা, গমক, বিক্ষেপ, শ্রুতি, ইত্যাদি কিছুই ব্যবহার করেন না, সুতরাং এ সকল কঠিন ক্রিয়া রক্ষার নিমিত্ত বিশেষ চিহ্নও লিখিতে যত্ন করেন নাই। অণু, অর্দ্ধ এবং অসম মাত্রাদি সম্পন্ন নানাজাতীয় ছন্দের অনুযায়ী যতি প্রধান তাল যাহা আমাদের সর্ব্বদা ব্যবহার হয়, ঐ সকল তালে অণু অর্দ্ধ এবং অসম মাত্রাদি থাকা প্রযুক্ত তাহার এমন একটু একটু বক্রগতি আছে, সে সকল ইউরোপীয় "বার" (৩) অনুযায়িক লেখা অতি দুষ্কর। দুই দুইটী অথবা চারি চারিটী সমান মাত্রায় এক এক বার বিভাগ হইয়া থাকে, এই ইউরোপীয় রীতি, কিন্তু বার অনুযায়িক ভারতবর্ষের অসম মাত্রাযুক্ত তাল ভাগ করা কিরূপে সম্ভবে? যেহেতু ইউরোপীয়ানদের সমভাগ ব্যতীত অসমান নিয়মে বার বিভাগ করা ব্যবহার নাই। আমাদের আবার ঐ সকল তালে উচ্ছ্বাস সমশূন্যাদি যেরূপ ব্যবহার হয় তাহাই বা ইউরোপীয় রীতিতে কিরূপে রক্ষা হইতে পারে? এইরূপ নানাকারণ বশতঃ ইউরোপীয়দের সহিত তালাদি সম্বন্ধে বিলক্ষণ আমাদের সহিত বিভিন্নতা আছে(৪), ইউরোপীয়ানেরা স্বদেশীয় সঙ্গীতের প্রকৃতি বিবেচনায় আপনাদের পদ্ধতি প্রস্তুত করিয়াছেন, তাঁহাদের কিছু হিন্দুসঙ্গীত লিপিবদ্ধ করা উদ্দেশ্য নহে। যাহাই হউক, এবিষয়ে আর আমাদের অধিক বাদানুবাদ প্রয়োজন করে না। ১৪ই মার্চ্চ শনিবার নম্বর ২৩৩, বালাম ৯, লণ্ডন নগরীয় সঙ্গীত এবং নাট্যসংক্রান্ত আরচেষ্ট্রা নামক সাপ্তাহিক সমালোচন পত্রের ৩৫৭ পৃষ্ঠায় সম্পাদক স্পষ্ট স্বীকার করিয়াছেন,

(৩) বার অর্থাৎ কালনিয়ামক রেখা বিশেষ।—*Monier Williams, M. A.*

(৪) A great difference prevails between the music of Europe and that of the Oriental nations in respect to time, in which branch it resembles more the rhythm of the Greeks and other ancient nations, than the measures peculiar to the modern music of Europe.—*Captain N. Augustus Willard.*

ইউরোপীয় স্বরলিপি-পদ্ধতি অনুসারে, ভারতবর্ষীয় সঙ্গীত লেখা কোন ক্রমেই সম্পন্ন হয় না। সম্পাদক আরও বলেন হিন্দুদের যে প্রকার সূক্ষ্ম সূক্ষ্ম সুর বিভাগ প্রণালী প্রচলিত আছে, তাহা আমাদের বর্ত্তমান পদ্ধতি অনুসারে লিপিবদ্ধ করা দুঃসাধ্য। হিন্দুসঙ্গীতের বিশেষ মর্ম্মজ্ঞ হুইটন্ সাহেব প্রাচীন সঙ্গীত বিষয়ক যে বক্তৃতা করেন, তাহাতেও স্পষ্টাক্ষরে উক্ত সাহেব স্বীকার করিয়াছেন যে, ইউরোপীয় পদ্ধতি অনুসারে হিন্দুদের সঙ্গীত কোন ক্রমেই লেখা যায় না। হুইটন্ সাহেব এবং আরচেষ্ট্রা সম্পাদক ভারতবর্ষীয় সঙ্গীতের মর্ম্ম বিশেষরূপে অবগত হইয়া তবে এরূপ লিখিয়াছেন, তাহার আর সন্দেহ নাই। তাহা না হইলে সহসা আপনাদের প্রচলিত মতকে ইচ্ছাপূর্ব্বক কোন্ বুদ্ধিমান খর্ব্ব করেন? পাঠকবর্গের দর্শনের নিমিত্ত উপরিলিখিত হুইটন্ এবং আরচেষ্ট্রা সম্পাদকের মত নিম্নে অবিকল উদ্ধৃত করিলাম;—

"Regarding the notation of India, and the formation of scales, little is known, owing to the absence of written music. Nor are the ancient Hindoo airs known to Europeans from the impossibility of setting them down according to our system of notations. The scale is named after the Do, re, mi, manner :—Sha, Re, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni : the octave being named after the first of the scale. The Hindoos have quarter tones, a fact which renders it still more difficult to express their music by our own system."—*Orchestra, March 14th,* 1868.

"Few of the ancient Hindoo airs are known to Europeans, and it has been found impossible to set them to music according to the modern system of notation, as we have neither staves nor musical characters whereby the sounds may be accurately expressed."—*The Music of the ancients, a lecture delivered at the Normal School, Calcutta, By Arthur Whitten.*

যদি এমন কেহ প্রশ্ন করেন, ইউরোপীয় পদ্ধতিতে যত দূর কার্য্য নির্ব্বাহ হইতে পারে তাহাই বা আমরা পরিত্যাগ করি কেন? তাহার সদুত্তর এই, সঙ্গীতকে এতদ্দেশে লিপিবদ্ধ করিয়া প্রকাশ করা আমাদের স্থূল উদ্দেশ্য, ইউরোপীয় পদ্ধতিই যে চালাইতে হইবে আমাদের কিছু সে অভিপ্রায় নহে। যে উপায়টী সরল এবং যাহা সহজে এতদ্দেশস্থ লোকের আশু হৃদ্গত হওয়া সম্ভব, তৎপক্ষেই সর্ব্বতোভাবে আমাদের যত্নবান্ হওয়া কর্ত্তব্য। সে বিবেচনা করিতে গেলে, আবাল্য-

পরিচিত যে রীতি (১) তাহাতেই এক্ষণকার আবশ্যক মত কতক চিহ্ন এবং অন্যান্য কতকগুলি সংগৃহীত সহজ উপায় দ্বারা তাহারই শ্রীবৃদ্ধি সাধন এবং তাহাকেই স্বল্পায়াস-সাধ্য না করা যায় কেন? দেখিতেছি বর্ত্তমান ইংরাজী পদ্ধতি গ্রহণ করিতে হইলে আমরা কেবল তাঁহাদের সেই স্বরজ্ঞাপক সাঙ্কেতিক চিহ্ন বিন্দুগুলি এবং সেই সঙ্গে সঙ্গে দুই এক টী চিহ্ন মাত্র গ্রহণ করিতে পারি, কিন্তু কেবল সেই বিন্দু গুলিতে আর দুই চারিটী চিহ্নতে কিছু আমাদের কার্য্য সুসম্পন্ন হইতে পারে না। তাহাতেও আবশ্যক মত সংস্কৃতানুযায়ী অপর কতকগুলি নূতন উপায় সংগ্রহ করিতে হয়, না বর্ত্তমান সংস্কৃত পদ্ধতিতে আমাদের সম্যক্ কার্য্য সম্পন্ন হয়, না ইংরাজি পদ্ধতিতে সম্যক্ কার্য্য সম্পন্ন হইতে পারে, অতএব এই উভয় পদ্ধতির ফলই আমাদের পক্ষে তুল্য, তবে প্রাচীন নিয়ম উন্মূলিত করিয়া বৃথা ভিন্ন জাতির নিকটে ঋণী হওয়ার প্রয়োজন কি? বিশেষতঃ ইংরাজি স্বরলিপি-পদ্ধতি তাহার প্রকৃতি এবং তাহাতে কতক গুলি ইউরোপীয় শব্দ ব্যবহার থাকা প্রযুক্ত সে সমুদয় এবং আমাদের সংগৃহীত নূতন যে সকল চিহ্ন যোগ করিতে হইবে, তৎসমুদয় এতদ্দেশস্থ লোকের পক্ষে শিক্ষা করা সম্পূর্ণ অভিনব এবং কঠিন বোধ হইবে। ইউরোপীয়দের পক্ষে যে সে নূতন নিয়ম কতদূর কৃতকার্য্য হইতে পারিবে তাহাও আমরা সন্দেহ করি। সে যাহা হউক, একটী অভিনব অজ্ঞাত বিষয়ের মর্ম্ম, সম্যক্‌রূপে গ্রহণ করা অপেক্ষা চিরন্তনী যে রীতি, তাহার যদি কিঞ্চিৎ পরিবর্ত্তনও হয়, তাহা হইলেও সেই প্রাচীন রীতিটী বিশেষ ফলোপধায়ক হইবে, ইহা কে না স্বীকার করিবেন?

ভিন্ন ভিন্ন জাতির ভিন্ন ভিন্ন প্রকৃতি অনুসারে সঙ্গীতের প্রকৃতি এবং রচনা বিভিন্নপ্রকার হইয়া থাকে, একপ্রকার প্রকৃতির সহিত যদি তাহার কোন সম্যক্ বিপরীত-পদ্ধতি মিশ্র করা যায়, তা হা হইলে উভয় প্রকৃ-

(১) The author of "An Inquiry into the Life and Writings of Homer" very justly observes, that "we are born but with narrow capacities: our minds are not able to master two sets of manners, or comprehend with facility different ways of life. Our company, education, and circumstances make deep impressions, and form us into a character, of which we can hardly divest ourselves afterwards. The manners, not only of the age and nation in which we live, but of our city and family, stick closely to us, and betray us at every turn when we try to dissemble, and would pass for foreigners, In which a similar manner, unless we are perfectly well acquainted with the manners, and customs, and mode of life prevalent amongest a nation and at the very juncture of time which the poet describes, it is not possible to feel the effect intended to be conveyed."—*Captain. N. Augustus Willard.*

তিতে মিশ্র হইয়া সমপ্রকৃতি হওয়া দূরে থাকুক, বরঞ্চ পূর্ব্বাপেক্ষা আরও কদর্য্য ও কঠিন হইয়া পড়ে। ভাল, জিজ্ঞাসা করি, আমাদের ভারতবর্ষীয় সঙ্গীতকে ইউরোপীয়েরা এক প্রকার রহস্য ব্যতীত কি বস্তুতঃ তাঁহারা তাঁহাদের হৃদয়-রঞ্জক বলিয়া স্বীকার করেন? (১) বিবেচনা করিয়া দেখিতে গেলে পরস্পরের পক্ষেই এইরূপ হইয়া থাকে। আজন্মশ্রুত স্বদেশীয়-লোকগ্রাহ্য রাগাদিযুক্ত গীত শ্রবণে আমরা যত তৃপ্তি লাভ করি, ইউরোপীয় বিখ্যাত গীতরচয়িতা "হেডেন্ অথবা মোজর্ট" রচিত গীত শ্রবণে কি আমাদের অন্তঃকরণে তাহার চতুর্থাংশের একাংশ হর্ষ হইতে পারে। "হোম্ সুইট্ হোম্" অথবা "ডল্‌সি ডোমম্" (২) নামক যে সুইস্ জাতীয় প্রসিদ্ধ গীত আছে, সেই গীত শ্রবণে সুইস্ জাতিদের মন যত আকর্ষণ করে, ভারতবর্ষবাসিদের কি তচ্ছ্রবণে তাহার দশাংশের একাংশ মন হরণ করিতে পারিবে? যাহাই হউক, স্বদেশ যে এই শব্দ এবং স্বদেশ সম্বন্ধীয় যে কোন বিষয় হউক না কেন, বিশেষতঃ আবাল্য-শ্রুত সঙ্গীত শ্রবণ করিলে তাহাতে যেমন যাবতীয় লোকের চিত্ত আকর্ষণ করে, তেমন কিছুতেই হইতে পারে না। যদ্যপি তাবৎ জাতির আন্তরিক ভাব এক প্রকার হয়, তবেই একপ্রকৃতি-সম্পন্ন সঙ্গীত সর্ব্ববাদি-সম্মত হওয়ার সম্ভব ছিল, কিন্তু সে প্রত্যাশা করা আকাশ কুসুমবৎ। যদি কেহ এমন সন্দেহ করেন যে সংস্কৃত নিয়মে স্বরলিপি প্রস্তুত হইলে, কেবল বাঙ্গালিরাই বুঝিতে পারিবেন কিন্তু ইউরোপীয় স্বরসাঙ্কেতিক-বিন্দু ব্যবহার করিলে, সকল জাতির পক্ষে বুঝিতে সহজ হইতে পারে, তাহার সদুত্তর এই, সংস্কৃত নিয়মানুযায়ী

(১) Although I have met with some European ladies who eagerly desired to possess a copy of Hindoostanee song or air, yet it seemed to me that they esteemed it more as a relic of curiosity, perhaps to be sent home, than for its intrinsic worth in their eyes.——*Captain N. Augustus Willard.*

(২) এই রূপ একটী গল্প আছে, একদা এক সম্প্রদায় সুইস্ জাতীয় বৈতনিক সেনা, ফরাসিস্ জাতির অধীনে কোন স্থানে যুদ্ধার্থে গমন করিয়াছিল, হঠাৎ তাঁহাদের মধ্যে এক দল বাদ্য-সম্প্রদায় ডল্‌সি ডোমমের হোম্ সুইট্ হোম্ (অর্থাৎ স্বদেশ অপেক্ষা প্রিয়তম বস্তু আর কিছুই নাই) নামক গীতটী বাদ্য করিতে লাগিল, সেই গীতটী শুনিয়া, কথিত যুদ্ধ যাত্রার্থী যত সুইস্ সেনা, সমুদয় বিদেশ গমনে বিমুখ হইয়া স্বদেশ সুইজারলেণ্ড্ দেশে প্রত্যাগমন পরায়ণ হইল। যে গীত শ্রবণে বৈতনিক সুইস্ সেনাদের স্বীয় প্রভুর কার্য্যে একেবারে উপক্রমভঙ্গ এবং অপহেলা হইয়া মন এত আকৃষ্ট হইয়াছিল, আমাদের আবাল্য-শ্রুত কোন গীত শ্রবণ ব্যতীত ডল্‌সি-ডোমমের গীতে কি তাহা হইতে পারে?

স্বরলিপি যে কেবল বাঙ্গালিরা বুঝিতে পারিবেন এমত কদাপি নহে, এই বিস্তীর্ণ ভারতবর্ষ প্রায়দ্বীপস্থ যাবতীয় লোক এবং যেখানে যেখানে সংস্কৃত শাস্ত্রের কিঞ্চিৎও আলোচনা আছে, তৎসর্ব্বত্রই স্বল্পায়াসে আমাদের উদ্দেশ্য সাধন হইতে পারিবে। আর উক্ত ইউরোপীয় স্বরবিন্দুর কথা, যে কোন জাতির মধ্যে হউক না কেন, তাঁহাদের দেশীয় ভিন্ন ভিন্ন ভাষাতে যদ্যপি কথিত-বিন্দু-নিয়ামক কোন পদ্ধতি অনুবাদিত না থাকে, তাহা হইলে কেবল বিন্দুগুলিতে আর কিছু সুর বুঝা যাইতে পারে না, যদি কোন সহৃদয় পরিশ্রম স্বীকার করিয়া একখানি সঙ্গীত-পদ্ধতি আনুপূর্ব্বিক অনুবাদ করিতে সক্ষম হয়েন, তবে বোধ করি সেই সঙ্গে কেবল সাতটী সুরের নাম স্ব স্ব দেশীয় রীতিতে অনুবাদ করা ও তাঁহার পক্ষে বিশেষ ক্লেশকর বোধ হইবে না (১)। আর আমাদের ভারতবর্ষীয় সঙ্গীত লেখার পক্ষে যে অসম্পূর্ণ ইউরোপীয় পদ্ধতি তাহাকে সম্পূর্ণাবস্থা করিতে আমাদের প্রয়োজনীয় যে সকল নূতন চিহ্ন সংগ্রহ করিতে হইবে, ইউরোপীয়দের ভারতবর্ষীয় সঙ্গীতের পক্ষে যেরূপ যত্ন সেই অনুরোধে তাঁহারাও যে আমাদের সংগৃহীত নূতন চিহ্ন ও সঙ্কেত সকল গ্রাহ্য করিবেন এবং বিশেষ কষ্ট সহকারে তৎ সমুদয় শিক্ষা করিবেন তাহারি বা প্রত্যাশা কি? যাহা পরস্পরের পক্ষে ঘটিবার সম্ভাবনা নাই।

আবার সম্প্রতি দৃষ্ট হইল সঙ্গীত মর্ম্মানভিজ্ঞ সঙ্গীতাভিমানী যুবকেরা ভ্রমবশতঃ যাহাকে বিশ্বপ্রচলিত স্বর লিপি পদ্ধতি বলিয়া জ্ঞান করিতেন, সেই স্বর সাঙ্কেতিক বিন্দু পদ্ধতি অতিশয় কঠিন এবং দুরবগাহ বোধে তৎপরিবর্ত্তে প্রত্যেক স্বরের আদি অক্ষর গ্রহণ করিয়া তাহার সঙ্গে অন্যান্য কতকগুলি চিহ্ন এবং ঐ চিহ্ন নিয়ামক কএকটী সূত্র আমরা যেমন ব্যবহার করিতেছি, ইউরোপীয় এবং আমেরিকাস্থ ইউনাইটেড্ ষ্টেড্স্ নামকরাজ্যের অনেকানেক সঙ্গীত মর্ম্মজ্ঞেরা তেমনি বর্ণের দ্বারা লিখিত অপর একখানি স্বরলিপি পদ্ধতি যাহা জর্ম্মানিদেশে অত্যল্পকাল সৃষ্ট হইয়াছে তাহা সাতিশয় সাদরে ব্যবহার করিতেছেন। আমাদের বিবেচনাতেও পূর্ব্ব প্রচলিত বিন্দু পদ্ধতি অপেক্ষা ইহা এত সরল, বোধ করি অতি অল্পদিন মধ্যে ইউরোপীয়-প্রকৃতি-সম্পন্ন সঙ্গীত যে যে স্থানে প্রচলিত আছে, তৎসর্ব্বত্রই এই নূতন পদ্ধতি সাদরে গৃহীত হইতে পারিবে।

(১) উদ্ভট একটি শ্লোক আছে—নিপীতকালকূটস্য, হরস্যৈবাহিখেলনং। অর্থাৎ যে মহাদেব কালকূট অনায়াসে পান করিয়াছিলেন তাঁহার পক্ষে সর্প খেলান আশ্চর্য্য কি?।

বোধ হয় এই নূতন (১) পদ্ধতি প্রণেতা জন্ কার্‌ওয়েন্। অত্যন্ত কঠিন এবং অপর কি কি কারণে যে নির্দ্দিষ্ট ইউরোপীয় স্বর সাঙ্কেতিক-বিন্দু-পদ্ধতি পরিত্যক্ত হইল, তাহার বিশেষ বৃত্তান্ত উক্ত সাহেব প্রণীত কণ্ঠ সঙ্গীত শিক্ষা বিধায়ক গ্রন্থে কুতূহলী পাঠক অন্বেষণ করুন্। এই অভিনব পদ্ধতি দর্শনে বোধ হয়, প্রাচীন প্রচলিত পদ্ধতির মধ্যে অনেক গোলযোগ থাকা প্রযুক্তই, অপর এই অভিনব পদ্ধতি আবিষ্কৃত হইয়া থাকিবে।

এতদ্দেশীয় অনেকে জ্ঞান করিতেন বহুকাল পর্য্যন্ত মার্জ্জিত হইয়া কথিত বিন্দু দ্বারা স্বরলেখার নিয়ম পরিশুদ্ধাবস্থা প্রাপ্ত হইয়াছে, অতএব উহাই ভারতবর্ষে স্বরলিপি পক্ষেও চালাইতে পারিলে ভাল হয়, কিন্তু আমরা উহাকে কখনই এদেশের পক্ষে পরিশুদ্ধ এবং ফলোপধায়ক বলিয়া স্বীকার করি নাই, যখন ইউরোপীয়েরা স্বয়ংই অসম্পূর্ণ এবং কঠিন জ্ঞানে উক্ত পদ্ধতি পরিবর্ত্ত করিতে বাধ্য হইয়াছেন, তখনতো ভারতবর্ষপক্ষে তাহা কতদূর কঠিন ও অসম্পূর্ণ বোধ হইবে তাহার আর কথা কি?

এই সকল তর্ক বিতর্ক করিয়া আমাদিগের প্রাচীন সংস্কৃত পদ্ধতি অবলম্বন করিলাম, জানি না কতদূর কৃতকার্য্য হইব।

উপক্রমণিকা সমাপ্ত।

---

(১) এই পদ্ধতি যে সম্যক্‌রূপে নূতন আবিষ্কৃত হইয়াছে, তাহা কদাচ স্বীকার করা যায় না, প্রাচীন ভারতবর্ষে প্রত্যেক স্বরের আদি অক্ষর গ্রহণ করিয়া স্বরলিপির এক প্রকার পদ্ধতি ছিল, পূর্ব্বে বলাও হইয়াছে, উক্ত পদ্ধতি পিথাগোরাস্ ভারতবর্ষ হইতে শিখিয়া স্বদেশস্থ গ্রীক্‌দিগকে শিক্ষা করাইয়াছিলেন, এবং সেই অবধিই ইউরোপে স্বরলেখার নিয়ম প্রথম সংস্থাপিত হইয়া চলিয়া আসিতেছে, ইহাও কতক অংশে সেই প্রাচীন পদ্ধতির পুনঃসংস্থাপন মাত্র। যেহেতু পূর্ব্বেও প্রত্যেক স্বরের আদি অক্ষর গ্রহণে লিখিত হইত, ইহাতেও পুনরায় সেইরূপ হইতেছে। যাঁহারা আপত্তি করেন, যে বর্ণদ্বারা স্বর লিখিলে সর্ব্বদেশে চলিতে পারিবে না, কিন্তু আমরা পূর্ব্বে লিখিয়াছি যে যিনি অবিকল পদ্ধতিটী সমগ্র অনুবাদে সক্ষম হইবেন তাঁহার পক্ষে সাতটী স্বরও স্বদেশীয় বর্ণে অনুবাদ করা বড় ক্লেশকর বোধ হইবে না। এই সাতটী স্বর আপন আপন দেশীয় বর্ণে অনুবাদ করিয়া লওয়ার বিষয় ইউরোপীয় অভিনব স্বরলিপি পদ্ধতি প্রণেতার মত আমাদের সহিত ঐক্য হয়।

সাধন প্রণালী।

পাঠকবর্গের বোধ করি স্মরণ থাকিতে পারে, পূর্ব্বে কথিত হইয়াছে, যে ষড়জ্ (১), ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত এবং নিষাদ এই সাতটী সুর, এই প্রত্যেক সুরের আদি অক্ষর মাত্র গ্রহণ করিয়া সা, ঋ, গ, ম, প, ধ, নি রূপে ব্যবহৃত হয়, এবং ঐ কএকটী সুর একত্র করিলে একটী পূর্ণ স্বরগ্রাম বলা যায়, আর তাহাকে সংস্কৃত সঙ্গীত শাস্ত্রমতে সপ্তক বলে। ইহাও বোধ করি স্মরণ আছে, আমাদের

(১) রঘুবংশটীকাকার মল্লিনাথ ষড়জ পদের, ষড়ভ্যঃ স্থানেভ্যোজাতঃ এইরূপ সমাস বাক্য দ্বারা ছয়টী স্থান হইতে যাহার উৎপত্তি এইরূপ ব্যুৎপত্তি করিয়া তাহার পোষকত্বরূপে, নাসাংকণ্ঠ মুরস্তালু জিহ্বাং দন্তাংশ্চ সংস্পৃশন্ ষড়ভাঃ সঞ্জায়তে যস্মাৎ তস্মাৎ ষড়জ ইতিস্মৃতঃ এই বচনটী উদ্ধৃত করিরাছেন। বচনটী কোন স্থান হইতে গৃহীত তাহার কিছু নির্দ্দেশ নাই, বিশেষতঃ এককালে নাসিকাদি ষট্ স্থান স্পর্শ করিয়া উৎপত্তি হওয়া সম্ভবিতে পারে কি না তাহা বিচারণীয়। প্রত্যুত যদি ঐ ছয় স্থান স্পর্শ না করিলে তাহার উৎপত্তি না হয়, তাহা হইলে 'ষড়্জেন ময়ূরোবদতি' এই প্রসিদ্ধ বচনার্থের ব্যাঘাত ঘটিতে পারে, ময়ূরের দন্ত নাই। আরও মল্লিনাথের সমাস বাক্যে জাত এই অতীতার্থ বোধক পদের নির্দ্দেশ দেখিতে পাওয়া যাইতেছে, অভিপ্রায় কি? ষড়্জ প্রথমে ছয় স্থান হইতে জন্মিয়াছে, এখন আর সেরূপ জন্মে না, এখন ময়ূরও উচ্চারণ করে, তন্ত্রী ও কণ্ঠেও উচ্চারিত হয় এই কি সঙ্গতার্থ? সঙ্গীত শাস্ত্রজ্ঞেরা বিবেচনা করিয়া দেখুন। আমাদিগের মতে ষড়্জ পদের ব্যুৎপত্তি এইরূপ, ষট্ জায়ন্তে যস্মাৎ এই সমাস বাক্যানুসারে যাহা হইতে ঋষভাদি অপর ষট্ স্বরের উৎপত্তি হয়, এই অর্থই যুক্তিযুক্ত বোধ হইতেছে, যেহেতু নারদপুরাণে কথিত আছে "য মাশ্রিত্য প্রজায়ন্তে ঋষভাদ্যাঃ ষড়েবতু তস্মাৎ ষড়্জ ইতি প্রোক্তো নাম্না গ্রামস্তু সম্মৃতঃ অর্থাৎ যাহাকে আশ্রয় করিয়া ঋষভাদি ষট্ স্বর প্রকাশ পায় তাহাকেই ষড়জ কহে, এবং প্রধান গ্রামও সেই। সঙ্গীত রত্নাবলীকার এতদর্থের পোষকতায় কহেন ষড়্জশ্চৈবাশ্রয়োহ্যেষাং তস্মাৎ গ্রাম ইতি স্মৃতঃ অর্থাৎ ষড়জই অন্য স্বরের আশ্রয়। বস্তুতস্তু ষড়জ সংজ্ঞাশব্দ, তাহার এরূপ অর্থ করিলে কোন হানি দেখিতেছি না; প্রত্যুত তাহা হইলে সর্ব্বসামঞ্জস্যও হইতে পারে, আর সঙ্গীত শাস্ত্রার্থের বিশেষ মর্ম্মটী বজায় থাকে।

সঙ্গীতে তিনটীর অধিক সপ্তক (১) বড় ব্যবহার হয় না, যথা উদারা মুদারা এবং

(১) এসিয়াস্থ অনেক জাতিতেই তিন সপ্তক ব্যবহার করেন, ইউরোপীয়দিগের মধ্যে তিনের অধিক সপ্তক ব্যবহার আছে। ইংরাজেরা সপ্তক বলেন না, তাঁহারা অক্টেভ্ বলেন, অক্টেভ্ শব্দের অর্থ আট্ একটী পূর্ণ সপ্তক এবং তাহার অব্যবহিত পর সপ্তকের প্রথম ষড়্জ এইরূপ আট্ সুর লইয়া অক্টেভ্ অভিধানে ব্যবহার করেন, কিন্তু আমাদের ভারতবর্ষীয় সঙ্গীত শাস্ত্রমতে সপ্তক ব্যতীত অক্টেভ্ বলা নিতান্ত দূষ্য। সঙ্গীতরত্নাকরকর্ত্তা বলেন "ষড়্জর্ষভ গান্ধারা মধ্যমঃ পঞ্চম স্তথা, ধৈবতশ্চ নিষাদশ্চ স্বরাঃ সপ্ত প্রকীর্ত্তিতাঃ" অন্যচ্চ, পৃথগুক্তা পুরাধীরৈর্যেচ সপ্তস্বরা অমী, তেষাং সপ্তক সংজ্ঞাস্যাৎ নত্বেকস্য স্বরস্যতু।" সর্ উইলিয়ম্ জোন্স্ মহোদয়ও লিখিয়াছেন, যে ভারতবর্ষীয়দের মতে স্বরগ্রামের নাম সপ্তক। তবে ইউরোপীয়েরা স্বরগ্রাম পূরণের অনুরোধে একটী পূর্ণ সপ্তক এবং তাহার অব্যবহিত পর সপ্তকের প্রথম সুর যে কেন গ্রহণ করেন তাহার মীমাংসা প্রসিদ্ধ সঙ্গীত গ্রন্থ-কর্ত্তা বার্ণি, মার্কস্, ওয়েবর্, টার্টিনি প্রভৃতি মহোদয়েরা কিছুই বিশেষরূপে লেখেন নাই। বরঞ্চ মার্কস্ সাহেবের পুস্তকে সাতটী সুরে একটী পূর্ণ স্বরগ্রাম হয়, তাহারই বিশেষ পোষকতা দেখিতে পাওয়া যায়। স্বরগ্রামের অনুরোধে যে আট্টী সুর কি কারণে গ্রহণ করিতে হয়, ইহা আমাদের সামান্য বুদ্ধিতে উদিত হয় না, যেহেতু অক্টেভ্ শব্দ আট্কে বুঝায়। যখন এক অক্টেভ্ বলেন তখন সা, ঋ, গ, ম, প, ধ, নি এবং তাহার অব্যবহিত পর সপ্তকের প্রথম সুর সা, সাকল্যে এই আট্টী সুর গ্রহণ করেন. ইহা যথার্থ বটে. এই আট্টী সুর গ্রহণ করিলে তাঁহাদের মতে একটী পূর্ণ স্বরগ্রাম হয়, কিন্তু দুই অক্টেভ্ বলিতে গেলে ষোলটী সুর ও তদনুযায়িক লওয়া কর্ত্তব্য, ফলতঃ তাহা না করিয়া সেস্থানে তাঁহারা পোনরটী সুর সা, ঋ, গ, ম, প, ধ, নি, সা, ঋ, গ, ম, প, ধ, নি, সা, গ্রহণ করিয়া দুই অক্টেভ্ সম্পন্ন করেন, যদ্যপি দুই অক্টেভের অর্থগত ষোলটী সুর গ্রহণ করিতে হয়, তাহা হইলে সা, ঋ, গ, ম, প, ধ, নি, সা, ঋ, গ, ম, প, ধ, নি, সা, ঋ, পর্য্যন্ত গ্রহণ করিতে হইবে। ঋষব, পর্য্যন্ত গ্রহণ করিলে দুই অক্টেভের অর্থগত ষোলটী সুর গ্রহণ করা হইল বটে, কিন্তু প্রকৃতার্থে স্বরগ্রামটী নিতান্ত দূষ্য হইয়া উঠিল, এই মহৎদোষের অনুরোধে তাঁহারা দুই অক্টেভের অর্থগত ষোলটী সুর গ্রহণ করেন না, অতএব আমরা বলি এত কষ্ট কল্পনায় অক্টেভ্ অর্থাৎ আট সুর গ্রহণানন্তর স্বরগ্রাম পূরণ করিবার ফল কি? সপ্তক সংজ্ঞা বলা এবং সেই অনুগত সাত সাতটী সুর গ্রহণ করিলেই তো মিটিয়া যায়। আমাদের মতে কথাতেও যাহা কার্য্যেতেও তাহা হইয়া থাকে, আমরা যত সপ্তক করি না কেন, প্রতিবার ষড়্জ হইতে নিষাদ পর্য্যন্ত সাত সাতটী সুর গণনা করিয়া থাকি। ইউরোপীয়েরা মুখে বলিতেছেন দুই অক্টেভ্ অর্থাৎ ষোলটি কিন্তু কার্য্যতঃ সা, ঋ, গ, ম, প, ধ, নি, সা, ঋ, গ, ম, প, ধ, নি, সা, এইরূপ পোনেরটী সুর মাত্র লইয়া থাকেন। ফলে সাত সুরের অধিক আর সুর নাই, ইহা তাঁহারাও মানিয়া থাকেন। প্রথমে ষড়্জ হইতে আরম্ভ হইয়া নিষাদ পর্য্যন্ত সুরের শেষ হয়, তবে স্বরগ্রাম পূরণের জন্য এক সপ্তকে সাত সুর এবং তাহার পর সপ্তকের প্রথম সুর লইয়া কেন অক্টেভ্ বলেন বুঝিতে পারি না। সে যাহাই হউক ইউরোপীয়ান্দের দেশাচার মতে তাঁহারা যাহা বলেন বলুন, সে বিষয়ে আমরা কিছুই বলিতে চাহি না; কিন্তু আমাদের ভারতবর্ষীয় স্বরগ্রামের পক্ষে সপ্তক সংজ্ঞা এবং সাতটী সুর ব্যবহার করাই কর্ত্তব্য। আমাদের শাস্ত্রে এবং

তারা এই সপ্তক তিনটী (১) জ্ঞাপন জন্য নিম্নে তিনটী সরল রেখা নির্দ্দিষ্ট হইল। যথা—

তা
মু
উ

এই রেখা তিনটীর মধ্যে মধ্যে এইরূপ সুর লেখা থাকিবে। যথা,—

তা — সা ঋ গ ম প ধ নি
মু — সা ঋ গ ম প ধ নি
উ — সা ঋ গ ম প ধ নি

এই রেখা তিনটীর মধ্যে সকলের উপরের রেখা, যাহার প্রথমে (তা) লেখা আছে, ঐ রেখাটীকে তারা সপ্তক অর্থাৎ উচ্চ সপ্তক জানিতে হইবে, এবং ঐ সরল রেখা তিনটীর মধ্যস্থিত যে রেখাটী উহা মুদারা সপ্তক অর্থাৎ মধ্য সপ্তক, সেই জন্য উহার পূর্ব্বে (মু) দেওয়া হইল; আর সকলের নিম্নরেখাটী উদারা সপ্তক অর্থাৎ নীচের সপ্তক জ্ঞাপন নিমিত্ত ঐ রেখাতে (উ) দেওয়া গেল।

যুক্তিতে স্বরগ্রাম পূরণের জন্য যে সাতটী সুরের অধিক আট্‌টী সুর গ্রহণ করিতে হয়, তাহার প্রমাণ আমরা এ পর্য্যন্ত কোথাও পাই নাই, আর পূর্ব্বেও কথিত হইয়াছে, যে ইউরোপীয় গ্রন্থকারেরাও স্বরগ্রাম পূরণের জন্য যে কেন আট্‌ সুর গ্রহণ করেন, তাহার কিছু বিশেষ মীমাংসা করেন নাই, তবে আবহমান প্রচলিত সপ্তক বলা এবং তদনুযায়িক সাতটী সুর ব্যবহার করা অনর্থক কেন পরিত্যাগ করি।

(১) যদি কেহ সন্দেহ করেন, ভারতবর্ষে তিন সপ্তক মাত্র ব্যবহার আছে, কিন্তু সুরের অলঙ্কার স্বরূপ হার্‌মনি (অর্থাৎ স্বরৈকতা) যদ্যপি ব্যবহার করিতে হয়, তাহা হইলে তিন সপ্তকে কি রূপ কার্য্য নিষ্পন্ন হইতে পারে, তবে ক্রিয়া সম্পাদনার্থ তিন সপ্তকের অতিরিক্ত আরও দুই তিন সপ্তক প্রয়োজন করে। আমাদের ভারতবর্ষীয় সঙ্গীতের পক্ষে হার্‌মনি কোন প্রয়োজনকর বোধ করি না। একেত আমাদের দেশে হার্‌মনি কস্মিন্‌কালেও ব্যবহার নাই, তবে কেহ কেহ এটী এদেশে এই নূতন ব্যবহার করিতে চাহেন, তৎপক্ষে দেখা কর্ত্তব্য যে হার্‌মনিতে আমাদের রাগাদির যথার্থরূপ রক্ষা পায় কি না? পাঠকবর্গ বিবেচনা করুন্‌ আমাদের দেশে রাগাদির যথার্থরূপ রক্ষা করাই প্রধান উদ্দেশ্য, যে রূপে যে সুরটী বাদী অর্থাৎ প্রধান এবং যে সুরটী বিবাদী ইত্যাদির সর্ব্বত্র লক্ষ্য রাখিতে হয়, ইহাতে রাগাদি মেলডি প্রধানক (অর্থাৎ সুস্বরানুক্রমতা) বলিয়া প্রতিপন্ন হইতেছে। ভারতবর্ষীয় সঙ্গীত যে মেলডি-প্রধানক তৎপক্ষে উইলার্ড প্রভৃতিও স্বীকার করিয়াছেন, যখন এমন হইতেছে যে একটী রাগে একটী সুর যেন বাদী যেমন বেহাগ উপরাগে গান্ধার বাদী, ও নিষাদ গ্রহ, ঋষভ বিবাদী এবং অবশিষ্ট সুরগুলি অনুবাদীআছে, এখানে সুস্বরানুক্রমতাই বিশেষ প্রয়োজন

লেখা দেখিয়া কণ্ঠ অপেক্ষা প্রথমে যন্ত্রে শিক্ষা করা বোধ করি কিছু সহজ, যেহেতু নূতন নূতন আরব্ধিদিগের পক্ষে একটী স্বর শুনিয়া তৎক্ষণাৎ বা কিছু বিলম্বে তাহা হৃদ্গত করিয়া সেই স্বরটী প্রকাশ করা অতি কঠিন। যন্ত্রে সারিকা অর্থাৎ পর্দ্দা প্রত্যক্ষ হয়, যেমন স্বরটী দেখিবেন একটু উপদিষ্ট হইলে অনায়াসে পর্দ্দায় হাত দিয়া সেটী প্রকাশ করিতে সক্ষম হইবেন। কণ্ঠের পর্দ্দা অর্থাৎ স্বর দেখিতে পাওয়া যায় না, অনেক দিন সাধনা করিতে করিতে যখন প্রগাঢ় সংস্কার জন্মে তখন কণ্ঠে একটী স্বর শুনিলে বোধ হইবে যে অমুক স্বর হইতেছে। কণ্ঠে শিক্ষা করিতে হইলে স্বরগুলি কেবল অনুমানের প্রতি নির্ভর করিয়া শিখিতে হয়।

দেখা যায়। স্বরৈকতা দিলে কি রূপে রাগের রূপ রক্ষিত হইবে? স্বরৈকতায় যথানিয়মে দুইটী তিনটী চারিটী স্বর একেবারে ধ্বনিত হইয়া থাকে, দুই তিনটী স্বর একেবারে ধ্বনিত হইলে এক একটী স্বরের ধ্বনি অপেক্ষা স্বর সমষ্টির ধ্বনি কিঞ্চিৎ বিশেষ হইবে, তাহার সন্দেহ নাই, এবং তাহাতে রাগের যথার্থ প্রকৃতি অবশ্যই নষ্ট হইতে পারে, যদ্যপি কোন কুতূহলী পাঠক কোন রাগের রূপ তাঁহার বিশেষ হৃদ্‌বোধ থাকে, তিনি একবার সেই রাগটী স্বস্বরানুক্রমতায় অর্থাৎ যে রীতি আমাদিগের প্রচলিত আছে, সেই নিয়মে এবং অপর বার হার্‌মনি অর্থাৎ স্বরৈকতায় শ্রবণ করিলেই বিশেষ বুঝিতে পারিবেন স্বরৈকতায় রাগের প্রকৃতি নষ্ট হয় কি না। স্বরৈকতায় যদি আমাদের রাগের যথার্থ রূপটী বিনষ্ট হয়, এবং তাহাতে অন্য কোন বিশেষ ফল না দর্শে, তবে ভারত সঙ্গীতের যথার্থ মর্ম্ম অনভিজ্ঞ কতকগুলি যুবকের অনুরোধে হার্‌মনি (অর্থাৎ স্বরৈকতা) দ্বারা আবহমান প্রচলিত সুশ্রাব্য রাগরাগিণীকে একেবারে চরণাস্কন্দনে নষ্ট করিতে আমরা কখনই ব্যবস্থা দিই না। হার্‌মনি এদেশের সঙ্গীতে চলিতে পারে না, তদ্‌বিষয়ে উইলাড্‌ সাহেব যাহা লিখিয়াছেন, সেই অংশটুকু পাঠকবর্গের গোচরনিমিত্ত উদ্ধার করিলাম "Indeed so wide is the difference between the natures of the European and Oriental music that I conceive a great many of the latter would battle the attempts of the most expert contrapuntist to set a harmony to them, by the existing rules of that science." হার্‌মনি এবং মেলডিসম্বন্ধীয় দোষগুণ উইলাড্‌ সাহেবকৃত ট্রিটিজ্‌ অন্‌ দি হিন্দু মিউজিক নামক গ্রন্থে ৪৩ পৃষ্ঠায় দ্রষ্টব্য।

এমন কি ইউরোপখণ্ডেও অনেক সঙ্গীতবিৎউপাধ্যায়দের মধ্যে হার্‌মনি এবং মেলডি সম্বন্ধে অনেক মত ভেদ দেখিতে পাওয়া যায়। সুপ্রসিদ্ধ ইউরোপীয় সঙ্গীত গ্রন্থকার রোসেঁ সাহেব বলেন স্বরৈকতা প্রথাটী অসভ্য গথ্‌-জাতি কর্ত্তৃক অভিনব সৃষ্ট। সুতরাং উহা একটী প্রধান অসভ্যতার লক্ষণ। ব্রিটানিকাগ্রন্থেও এ বিষয়ের অনেক পোষকতা আছে। হার্‌মনি ভারতবর্ষীয় সঙ্গীতের পক্ষে কতদূর সঙ্গত, হার্‌মনিসম্বন্ধীয় আর ও অন্যান্য বৃত্তান্ত কুতূহলী পাঠক এন্‌সাইক্লোপীডিয়া ব্রিটানিকা এবং উইলাড্‌ সাহেবকৃত ট্রিটিজ্‌ অন্‌ দি হিন্দু মিউজিক্‌ গ্রন্থে বিশেষরূপে দেখুন্‌। হার্‌মনির প্রয়োজন না হইলে স্বভাবসিদ্ধ তিন সপ্তকের অধিক সপ্তক আর আমাদের আবশ্যক কি? উপরি কথিত তিন সপ্তকেই আমাদের কার্য্য সম্পন্ন হইতে পারিবে।

কিছুদিন যন্ত্রে শিক্ষা করিয়া একটু বোধাধিকার জন্মাইবার পর, ইচ্ছা হয় তখন কণ্ঠে অভ্যাস করা অনায়াসসাধ্য হইবে। সুরবোধ হওয়া কত কঠিন এবং গলা অপেক্ষা প্রথমে যন্ত্রে অভ্যাস করা কত সহজ, যাঁহারা এবিষয়ের অধিকারী তাঁহারাই বুঝিতে পারিবেন (১)।

নৃত্য প্রণালী ইহা অপেক্ষা সহজ। তালাদির নিয়ম একটু শিক্ষা করিয়া উপদেশ সহকারে সেই তালে তালে পাদ বিক্ষেপ করিলেই নৃত্য সম্পন্ন হইবে, কিন্তু তাহার সহিত অন্যান্য আঙ্গিক ক্রিয়াদি কতকগুলিন শিক্ষকের নিকট যথার্থরূপে উপদিষ্ট হইতে হয়।

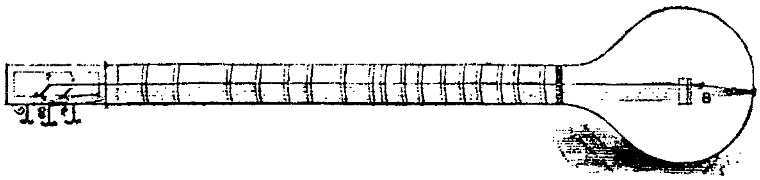
যন্ত্রে আলাপ শিখিতে গেলে বীণাই যথার্থ ইহার উপযোগী যন্ত্র। বীণাতে চতুর্বিংশতি খানি অচল পর্দ্দা মমের দ্বারা জমাইত থাকে; বীণার স্বর অতিমিষ্ট, কিন্তু শিক্ষা করা অল্পদিনসাধ্য নহে, ফলতঃ কণ্ঠ অপেক্ষা ইহাতে অনেক সহজে সুর-বোধ হইবার সম্ভাবনা। বীণাপেক্ষা সেতারদ্বারা আরো সুসাধ্য। বীণায় যে যে কার্য্য সম্পন্ন হয় তদনুরূপ কার্য্য অতি অল্পকাল মধ্যে সেতারেও সুসিদ্ধ হইতে পারে। পূর্ব্বে একবার কথিত হইয়াছে সেতার বীণার অনুকল্প, সেতারেও বীণার ন্যায় কদাচিৎ অচল পর্দ্দা থাকে, অচল পর্দ্দা করিতে গেলে সংখ্যায় অনেকগুলি হইয়া পড়ে। তাহাতে নূতন আরব্ধিদিগের পক্ষে পর্দ্দা দেখিয়া সুর মনে রাখা কঠিন এবং হস্ত সঞ্চালনের ব্যাঘাত জন্মে, সেই জন্য সেতারে সতেরখানি অথবা ষোলখানি সচল পর্দ্দা আবদ্ধ করা হয়, পর্দ্দা অচল ও সচল করিবার তাৎপর্য্য, অচল পর্দ্দা থাকিলে পর্দ্দা সরাইয়া আর কোমলাদি বিকৃত করিতে হয় না; যেমন বসান থাকে তাহাতেই কার্য্য সম্পন্ন হইতে পারে, সচল পর্দ্দা হইলে আবশ্যক মত নড়াইয়া কোমলাদি বিকৃত ভাব করিয়া লইতে হয়।

সেতার যন্ত্র।

সেতার যন্ত্রে সচরাচর পাঁচটী তার আবদ্ধ করা প্রচলিত, তন্মধ্যে দুইটী পাকা লৌহ এবং তিনটী পিত্তল নির্ম্মিত, পিত্তলের তার গুলিকে কাঁচা তার কহে।

---

(১)। সুরবোধ হওয়া অতি কঠিন এবং গায়কদের যথার্থ সুরবোধের নিমিত্ত বেহালাদি যন্ত্র শিক্ষা অতি কর্ত্তব্য। কিন্তু পিয়ানাদি যে সকল যন্ত্রের সুর সর্ব্বদা নির্দ্দিষ্ট থাকে, অর্থাৎ যে সকল যন্ত্রের সুর সহসা উচ্চ নীচ না করা যায় সে সকলে তত শীঘ্র হয় না, যাহাতে সুর উচ্চ নীচ করিয়া বাঁধা যায় সেই সকল যন্ত্রে যত সত্বর হয়।——*Encyclopædia Britannica.*



কোন্ তারটী কোন্ সুরে বাঁধা থাকে, সহজে বুঝাইবার জন্য উপরি অঙ্কিত সেতারের তার গুলির উপরিভাগে এক দুই করিয়া চিহ্ন নির্দ্দিষ্ট করা হইয়াছে, দুই এবং তিন চিহ্ন বিশিষ্ট তারদ্বয়কে সুর করিয়া বাঁধিতে হয়, ঐ দুইটী পিত্তল নির্ম্মিত তারের নাম জুড়ি, তাহার পর এক চিহ্ন বিশিষ্ট তারটীকে ঐ আবদ্ধ জুড়ির মধ্যম করিয়া বাঁধা কর্ত্তব্য। এতারটী পাকা লৌহনির্ম্মিত, এটীর নাম নায়কী অর্থাৎ প্রধান তার, চারি চিহ্ন বিশিষ্ট তারটীও লৌহনির্ম্মিত, ঐ জুড়িকে অবলম্বনানন্তর এটী সচরাচর পঞ্চম করিয়া বাঁধা ব্যবহার আছে। কিন্তু রাগ বিশেষে ইচ্ছাধীন মধ্যম, গান্ধার ইত্যাদিও করা যাইতে পারে, ফলতঃ এ তারটীর নাম পঞ্চম বলিয়াই ব্যবহার।

পাঁচ চিহ্ন বিশিষ্ট ঐ যে পিত্তলের তার সেটীর নাম ষড়জ; উহাকে ঐ আবদ্ধ জুড়ির নিম্নে ষড়জ করিয়া বাঁধা যায়। রাগ আলাপ করিবার ডাণ্ডা চৌড়া বড় সেতারে পাঁচটীর অতিরিক্ত আরো তিন চারিটী ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র পাকা তার পার্শ্বে আবদ্ধ থাকে, সে গুলির নাম চিকারী; চিকারী ইচ্ছাধীন বাঁধা ব্যবহার।



ঋষভ ষোড়শ পর্দ্দাতে তারার গান্ধার, সপ্তদশ পর্দ্দাতে তারার মধ্যম, এই প্রকার নিয়মে পূর্ব্বকথিত আড়াই সপ্তক সেতারে সম্পন্ন হইয়া থাকে। দক্ষিণহস্তের মিজ্‌রাপ-যুক্ত সমুদায় আঘাতগুলি সকল পর্দ্দার শেষে যে খালি স্থান আছে সেই-খানকার তারে হওয়া বিধি, তা না হইলে উত্তমরূপ শব্দ প্রকাশ হইবে না। প্রথম চতুর্থ এবং দশম এই তিনটী স্বর প্রাকৃত স্বর নহে। প্রথমটীর নাম উদারার কড়িমধ্যম, চতুর্থটীর নাম উদারার কোমল নিষাদ, দশমটীর নাম মুদারার কড়িমধ্যম। তিনটী বিকৃত স্বর থাকিবার প্রয়োজন কড়িমধ্যম এবং মধ্যম অনেক রাগ আছে যাহাতে উভয় মধ্যমের প্রয়োজন হয়। পূর্ব্বে কথিত হইয়াছে পঞ্চমকে কোমল করা আমাদের ব্যবহার নাই, তাহাতে আবার সময়ে সময়ে দুই মধ্যম এবং পঞ্চম এই তিনেরই আবশ্যকতা হইয়া থাকে, সেই নিমিত্ত দুইটী কড়িমধ্যমের বেশী পর্দ্দা দুই সপ্তকে না থাকিলে কোন ক্রমেই কার্য্যসম্পন্ন হয় না। লুম্‌ ঝিঝিটী প্রভৃতি কতকগুলিন ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র রাগের গত্‌ আছে, যে সকল স্বভাবতঃই উদারা সপ্তকে দুইটী নিষাদ যোগে বাদিত হইয়া থাকে, সেই জন্য একটী বিকৃত নিষাদ উদারা সপ্তকে আবদ্ধ আছে।

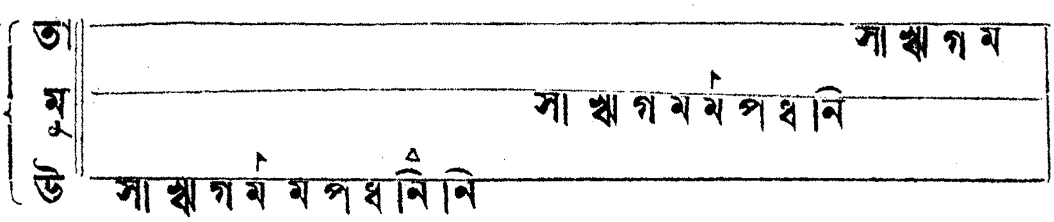
পূর্ব্বে কথিত হইয়াছে লিপিবদ্ধ-প্রণালী প্রচলিত জন্য তিনটী সপ্তকের পরিবর্ত্তে তিনটী রেখা লিখিত হইবে, তন্মধ্যে

তা | সা ঋ গ ম
মু | সা ঋ গ ম ম প ধ নি
উ | সা ঋ গ ম ম প ধ নি নি

এই রেখা তিনটী, যাহার প্রথমে (তা) লেখা আছে তাহাকে তার-গ্রাম বুঝিতে হইবে, যাহার প্রথমে (মু) দেওয়া আছে সে রেখাটীকে মুদারা-গ্রাম বলিয়া জানা আবশ্যক, যাহাতে (উ) দেওয়া আছে তাহাকে উদারা সপ্তক জ্ঞান করা বিধেয়। সেতার যন্ত্রে নাকি সার্দ্ধদ্বিসপ্তকের অধিক স্বর প্রয়োজন করে না সেই জন্য অর্দ্ধ সপ্তকের নিমিত্ত তারা গ্রামে চারিটী মাত্র স্বর লেখা আছে, মুদারা গ্রামে আট্‌টী স্বর লেখা

ঋষভ ষোড়শ পর্দ্দাতে তারার গান্ধার, সপ্তদশ পর্দ্দাতে তারার মধ্যম, এই প্রকার নিয়মে পূর্ব্বকথিত আড়াই সপ্তক সেতারে সম্পন্ন হইয়া থাকে। দক্ষিণহস্তের মিজ্‌রাপ-যুক্ত সমুদায় আঘাতগুলি সকল পর্দ্দার শেষে যে খালি স্থান আছে সেই-খানকার তারে হওয়া বিধি, তা না হইলে উত্তমরূপ শব্দ প্রকাশ হইবে না। প্রথম চতুর্থ এবং দশম এই তিনটী স্বর প্রাকৃত স্বর নহে। প্রথমটীর নাম উদারার কড়িমধ্যম, চতুর্থটীর নাম উদারার কোমল নিষাদ, দশমটীর নাম মুদারার কড়িমধ্যম। তিনটী বিকৃত স্বর থাকিবার প্রয়োজন কড়িমধ্যম এবং মধ্যম অনেক রাগ আছে যাহাতে উভয় মধ্যমের প্রয়োজন হয়। পূর্ব্বে কথিত হইয়াছে পঞ্চমকে কোমল করা আমাদের ব্যবহার নাই, তাহাতে আবার সময়ে সময়ে দুই মধ্যম এবং পঞ্চম এই তিনেরই আবশ্যকতা হইয়া থাকে, সেই নিমিত্ত দুইটী কড়িমধ্যমের বেশী পর্দ্দা দুই সপ্তকে না থাকিলে কোন ক্রমেই কার্য্যসম্পন্ন হয় না। লুম্‌ ঝিঝিটী প্রভৃতি কতকগুলিন ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র রাগের গত্‌ আছে, যে সকল স্বভাবতঃই উদারা সপ্তকে দুইটী নিষাদ যোগে বাদিত হইয়া থাকে, সেই জন্য একটী বিকৃত নিষাদ উদারা সপ্তকে আবদ্ধ আছে।

পূর্ব্বে কথিত হইয়াছে লিপিবদ্ধ-প্রণালী প্রচলিত জন্য তিনটী সপ্তকের পরিবর্ত্তে তিনটী রেখা লিখিত হইবে, তন্মধ্যে



এই রেখা তিনটী, যাহার প্রথমে (তা) লেখা আছে তাহাকে তার-গ্রাম বুঝিতে হইবে, যাহার প্রথমে (মু) দেওয়া আছে সে রেখাটীকে মুদারা-গ্রাম বলিয়া জ্ঞান আবশ্যক, যাহাতে (উ) দেওয়া আছে তাহাকে উদারা সপ্তক জ্ঞান করা বিধেয়। সেতার যন্ত্রে নাকি সার্দ্ধদ্বিসপ্তকের অধিক স্বর প্রয়োজন করে না সেই জন্য অর্দ্ধ সপ্তকের নিমিত্ত তারা গ্রামে চারিটী মাত্র স্বর লেখা আছে, মুদারা গ্রামে আট্‌টী স্বর লেখা

হইল, সাতটী প্রাকৃত স্বর (১) এবং ˆ এইপতাকা চিহ্ন বিশিষ্ট একটী বেশী (ম) রহিয়াছে, এটী মুদারার কড়িমধ্যম। তীব্র স্বরের ঐ প্রকার পতাকা চিহ্ন যেন স্মরণ থাকে। উদারা গ্রামে নয়টী স্বর লিখিত আছে, তন্মধ্যে সাতটী প্রাকৃত এবং পতাকা চিহ্ন বিশিষ্ট মটী উদারার কড়িমধ্যম, যে নিষাদটীর উপরি ভাগে ^ এই রূপ ত্রিকোণ চিহ্ন দেওয়া আছে, এটী মুদারার কোমল নিষাদ। ঐ প্রকার ত্রিকোণ চিহ্ন যে যে স্বরের মস্তকে থাকিবে সেই সেই স্বর কোমল স্বর বলিয়া ব্যবহার্য্য। এই তিনটী রেখার স্বর নির্ণয় অবিকল সেতার অবলম্বন করিয়া লেখা হইয়াছে. সেতারে আড়াই সপ্তক আছে, রেখা তিনটীতেও সাকল্যে আড়াই সপ্তকের স্বর লিখিত হইল (২)।

স্বরগ্রাম সাধিবার পূর্ব্বে এই কএকটী কথা মনে রাখা কর্ত্তব্য, সেতার আরম্ভের সময় এবং স্বরের অধোগতির সময় তর্জ্জনী অঙ্গুলির ব্যবহার হয়, স্বরের ঊর্দ্ধগতির সময় মধ্যম অঙ্গুলি ব্যবহার করা উচিত (বোধ করি এ প্রণালীতে অঙ্গুলি সঞ্চালনের কিছু সুবিধা হইবে) সেতার বাজাইবার সময় বাম হস্তে দুইটী মাত্র অঙ্গুলি এইরূপ ব্যবহার হইয়া থাকে, যে যে স্বরের নীচে আ লেখা আছে, সেই সেই স্বরে আঘাত হইবে, দক্ষিণ হস্তের মিজ্‌রাপ্‌-যুক্ত তর্জ্জনীর দ্বারা আঘাত মাত্রই সম্পন্ন করা বিধি, যে সকল স্বরের মস্তকে এক একটী দাঁড়ি আছে, সে সকল স্বর এক মাত্রকাল, (৩) যেখানে দুই তিন দাঁড়ি থাকিবে, সে সকল

---

(১) ততঃ শুদ্ধাঃ স্বরাঃ সপ্ত বিকৃতা দ্বাদশাপ্যমী॥ ইতি নারদ সঙ্গীতায়াং, সঙ্গীতদর্পণেঽপি॥

(২) রাগবিশেষে অতিতীব্র এবং অতি কোমল স্বরও ব্যবহার্য্য, অতিতীব্রের চিহ্ন ˆ এইরূপ এবং অতি কোমলের চিহ্ন ^ এইরূপ।

(৩) সংজ্ঞাকাণ্ডের ১০ পৃষ্ঠায় অক্ষিনিমেষ আশ্রয় করিয়া মাত্রা নিরূপণ স্থির করা হইয়াছে, কিন্তু হস্তের নাড়ীর গতির সহিতও মাত্রা নিরূপণ অনায়াস-সাধ্য হইতে পারে (অখণ্ডস্য মহাকালো নাসৌ খণ্ডয়িতুংক্ষমঃ নাড়ীগতিং সমাশ্রিত্য ভেদং তস্য নিবোধত॥ এক গত্যৈকমাত্রঃ স্যাৎ দ্বিগত্যাচ দ্বিমাত্রকঃ এবং ক্রমেণ কালস্য গণনা ক্রিয়তে বুধৈরিতিচিকিৎসারত্নসার গ্রন্থে॥ অস্যার্থঃ স্বাভাবিক নাড়ীর এক একটী আঘাতকে এক একটী মাত্রা করিয়া কালসংখ্যা লইতে হয়, সেই এক মাত্রা কাল স্থির করণানন্তর তাহারই দীর্ঘ এবং প্লুত করিয়া লওয়া যাইতে পারে। চিকিৎসা রত্নসার নামক এক খানি বৈদ্যক গ্রন্থে এইরূপ নাড়ীর গতির সহিত এক, দ্বি, ত্রি প্রভৃতি কাল মাত্রা নিরূপণ আছে, এ বিষয়ের পোষকতা জন্‌ কার্‌ ওএন্‌ সাহেব প্রণীত কণ্ঠসঙ্গীত শিক্ষা বিধায়ক গ্রন্থেও লক্ষিত হয়, উক্ত সাহেব আরও বলেন এই প্রকারনিয়মে যষ্টিবার নাড়ীর গতি এক মিনিটে হইয়া থাকে। কোপলাণ্ড্‌ সাহেব কৃত চিকিৎসা শাস্ত্রীয় অভিধানেও ইহা লেখা আছে অর্থাৎ যৌবনা-

সুর দুই তিন মাত্রা জ্ঞান করা কর্ত্তব্য, অতিরিক্ত দাঁড়ি থাকিলে সুরও অতিরিক্ত মাত্রা হইবে, যেখানে দুইটী তিনটী অথবা তদতিরিক্ত সুরের পরে একটী মাত্র দাঁড়ি থাকিবে, সেখানে এক মাত্র কালের মধ্যে পূর্ব্বসুরের সহিত দুই তিন অথবা তদতিরিক্ত সুর সমভাবে প্রকাশ করিতে হইবে। এবং সেই কএকটী সুর, উপরে ⌐——¬ এইরূপ একটী বন্ধনীদ্বারা পরস্পর সংলগ্ন করা থাকিবে।

যে সুরের নীচে ডা দেওয়া থাকিবে সেখানকার আঘাত কোলের দিকে হওয়া উচিত, আর যে সকল সুরের নীচে রা দেওয়া থাকিবে সে সকল সুরের আঘাত তাহার উল্‌টা দিকে অর্থাৎ ডার বিপরীত ভাবে হইবে। এইরূপ উল্‌টা আঘাত অর্থাৎ রার আঘাতের সময় নায়কী তারের সহিত পিত্তলের তার গুলির ঝঙ্কার লাগা কর্ত্তব্য, সামান্যতঃ এইরূপ বিপরীত ভাবাপন্ন আঘাতের নাম রা এবং কোলের, দিকে আঘাতকে ডা বলিয়া ব্যবহার করা যায়। যদি কোন সুরের নীচে ডা এবং রা এই দুইটী বোলই লেখা থাকে তাহা হইলে একবার ডা এবং অপরবার রার আঘাত সেই সুরেই হওয়া কর্ত্তব্য, আর যদি কোন সুরের নীচে একটীর অতিরিক্ত ডা অথবা রা লেখা থাকে তবে সেই সুরে তদনুযায়ি আঘাত হওয়া বিধেয়। ডা ডে অথবা ডি এই তিনটী শব্দই একার্থপ্রতিপাদক বলিয়া প্রসিদ্ধ, রা রে অথবা রি এই তিনটী শব্দও সমানার্থ বলিয়া প্রতিপন্ন হয়।

প্রথম শিক্ষার্থী সেতারিদিগকে সহজে বুঝাইবার জন্য ডারা, ডারা, ডেরে ডেরে, ডিরি, ডিরি, ডাএরে, ডাএরা প্রভৃতি কতক গুলি কাল্পনিক বোল নির্দ্দিষ্ট আছে, এই সকল বোল লিখিত মাত্রানুযায়ি লঘু এবং গুরু রূপে

বস্থায় স্বাভাবিক নাড়ীর গতি এক মিনিটের মধ্যে মনুষ্য বিশেষে (৬০) হইতে (৮০) বার পর্য্যন্ত হইয়া থাকে। স্থাবর জঙ্গম বিদ্যা বিষয়ক গ্রন্থকার প্রসিদ্ধ বোফোঁ সাহেব বলেন মনুষ্যের যৌবন কাল চতুর্দ্দশ বর্ষ হইতে আরম্ভ হয়, সেই সময়ে নাড়ীর গতি দেহ বিশেষে (৬০) হইতে (৮০) বার পর্য্যন্ত এক মিনিটের মধ্যে হইয়া থাকে। বাল্যকালে কথিত নিয়ম অপেক্ষা, নাড়ীর গতি আরও চঞ্চল থাকে এবং প্রাচীনাবস্থায় নাড়ীর গতি ক্রমশঃ শিথিল হইয়া পড়ে, যৌবন কালে নাকি চঞ্চল অথবা শিথিল কিছুই থাকে না, তখন উহার গতি স্বাভাবিক অবস্থা প্রাপ্ত, সুতরাং যৌবনকালের নাড়ীর গতিই মাত্রানিরূপক বলিয়া যুক্তিযুক্ত বোধ হয়। অক্ষিনিমেষের সহিত মাত্রা নিরূপণ করা অপেক্ষা বোধ করি নাড়ীর গতির সহিত মাত্রা নিরূপণ সহজ, যেহেতু মনুষ্যের অন্যমনস্কতা কিম্বা অন্য কোন কারণে চক্ষুর পলক সমান ভাবে না পড়িবারই সম্ভাবনা, কিন্তু সুস্থ শরীরে নাড়ীর গতির প্রায়ই ব্যতিক্রম হয় না। মাত্রার আরো বিশেষ বিবরণ এই পুস্তকের বাদ্যকাণ্ডে ২৪ পৃষ্ঠায় দ্রষ্টব্য॥

ব্যবহার হইয়া থাকে। রাগ লিপিবদ্ধের সময় ডা, রা, ইত্যাদি বোল লিখিত হয় নাই, সেখানে আঘাতের স্থানে (আ) লেখা হইয়াছে, যে হেতু বাদক আপন ইচ্ছাধীন যে স্থানে কোলের দিকে আঘাত ভাল বোধ করিবেন তাহাই তিনি দিতে পারেন এবং যে স্থানে তদ্বিপরীত রা উত্তম বিবেচনা করেন তাহাই সেখানে হইবে। রাগ বাজাইবার আঘাত কতক অংশে বাদকের সুবিধার উপর নির্ভর করে। ডারা, ডারা, ইত্যাদি বোল সেতার প্রথম সাধনে এবং সেতারের গতে বিশেষ আবশ্যক, তাহা না হইলে প্রথম সাধন অথবা গত্‌শিক্ষা করা কঠিন।

অনুলোম সাধন।

তা							
মু	সা	ঋ	গ	ম	প	ধ	নি
উ	ডা	রা	ডা	রা	ডা	রা	ডা

প্রথম অনুলোম করিয়া মুদারার সাতটী সুর পুনঃ পুনঃ সাধা কর্ত্তব্য। পূর্ব্বে কথিত হইয়াছে, মুদারা সপ্তক অবলম্বন করিয়া বাজান বা গান আরম্ভ করার বিধি আছে, উপরি লিখিত সপ্তকটীতে কড়িমধ্যম লেখা নাই, যেহেতু প্রথম সুরগ্রাম সাধনে কড়িমধ্যম প্রয়োজন করে না। মুদারা সপ্তকের আঘাত গুলিন্ সমুদয় নায়কী তারে হওয়া কর্ত্তব্য। অনুলোম সাধনে হাত একটু বশ হইলে, বিলোম সাধিতে হইবেক।

বিলোম সাধন।

তা							
মু	নি	ধ	প	ম	গ	ঋ	সা
উ	ডা	রা	ডা	রা	ডা	রা	ডা

অনুলোম এবং বিলোম পৃথক্ রূপে সাধনের পর, অনুলোম এবং বিলোম উভয়-বিধই একত্র নিম্নলিখিত নিয়মে বার বার সাধিতে হইবে। যে পর্য্যন্ত হাতের জড়তা বিশেষরূপে ভঙ্গ না হয়।

সা ঋ গ ম প ধ নি ধ প ম গ ঋ সা
ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা;

হাতের জড়তা উত্তমরূপে ভাঙ্গিবার নিমিত্তে আরও কতক গুলি সাধন পরে দেওয়া গেল।

অনুলোম সাধন।

সা ঋ গ ঋ গ ম গ ম প ম প ধ প ধ নি
ডা রা ডা, রা ডা রা, ডা রা ডা, রা ডা রা, ডা রা ডা;

বিলোম সাধন।

নি ধ প ধ প ম প ম গ ম গ ঋ গ ঋ সা
ডা রা ডা, রা ডা রা, ডা রা ডা, রা ডা রা, ডা রা ডা;

অনুলোম সাধন।

সা ঋ গ ম ঋ গ ম প গ ম প ধ ম প ধ নি
ডা রা ডা রা, ডা রা ডা রা, ডা রা ডা রা, ডা রা ডা রা;

বিলোম সাধন।

নি ধ প ম ধ প ম গ প ম গ ঋ ম গ ঋ সা
ডা রা ডা রা, ডা রা ডা রা, ডা রা ডা রা, ডা রা ডা রা;

অনুলোম সাধন।

সা ঋ গ ম প ঋ গ ম প ধ গ ম প ধ নি
ডা রা ডা রা ডা, রা ডা রা ডা রা, ডা রা ডা রা ডা;

বিলোম সাধন।

নি ধ প ম গ ধ প ম গ ঋ প ম গ ঋ সা
ডা রা ডা রা ডা, রা ডা রা ডা রা, ডা রা ডা রা ডা;

অনুলোম সাধন।

সা ঋ সা সা ঋ গ ঋ সা সা ঋ গ ম গ ঋ সা সা
ডা রা ডা, রা ডা রা ডা রা, ডা রা ডা রা ডা রা ডা, রা

আস্থাই

ঋ গ ম প ম গ ঋ সা সা ঋ গ ম প ধ প ম
ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা, ডা রা ডা রা; ডা রা ডা রা

আস্থাই

গ ঋ সা সা ঋ গ ম প ধ নি ধ প ম গ ঋ সা
ডা রা ডা, রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা;

বিলোম সাধন।

আস্থাই

নি ধ নি নি ধ প ধ নি নি ধ প ম প ধ নি নি
ডা রা ডা, রা ডা রা; ডা রা, ডা রা ডা রা ডা রা ডা, রা

আস্থাই

ধ প ম গ ম প ধ নি নি ধ প ম গ ঋ গ ম
ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা, ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা

আ স্থা ই																
প	ধ	।নি	।নি	ধ	প	ম	গ	ঋ	সা	ঋ	গ	ম	প	ধ	।নি
ডা	রা	ডা,	রা	ডা	রা	ডা	রা	ডা	রা	ডা	রা	ডা	রা	ডা	রা;

স্পর্শ।

কোন একটী পর্দ্দা বাম হস্তের তর্জ্জনীর দ্বারা চাপিয়া দক্ষিণ হস্তের তর্জ্জনীর আঘাত করিয়াই বাম হস্তের তর্জ্জনী পর্দ্দা হইতে না তুলিয়া সেই সঙ্গে সঙ্গে মধ্যম অঙ্গুলি দ্বারা তাহার পরের পর্দ্দা স্পর্শ করার নাম স্পর্শ। স্পর্শটী এমন রূপে করিতে হইবে, যাহাতে সেই পৃষ্ঠ পর্দ্দাটীর সূক্ষ্ম সুর অনায়াসে শোনা যায়; উপরোক্ত নিয়মে যেখানে স্পর্শ করিতে হইবে সেখানকার ◌ এইরূপ তুলক চিহ্ন। তুলক চিহ্নকে স্পর্শের সঙ্কেত চিহ্ন বলিয়া জ্ঞান করিতে হইবে।

স্পর্শ সাধন।

অনুলোম।

আ স্থা ই												
সা	ঋ	ঋ	গ	গ	ম	ম	প	প	ধ	ধ	।নি
।ডা	এ,	রা	এ,	ডা	এ,	রা	এ,	ডা	এ,	রা	এ;

বিলোম।

আস্থাই
ধ ন প ধ ম প গ ম ঋ গ সা ঋ
ডা এ, রা এ, ডা এ, রা এ, ডা এ, রা এ;

স্পর্শাঘাত।

যদ্যপি কোন সুরের মাথায় তুলক চিহ্ন থাকে এবং নীচে (আ) দেওয়া থাকে তবে প্রথমে পুর্ব্বোক্ত নিয়মানুসারে মধ্যম অঙ্গুলির দ্বারা স্পর্শ করিয়া সেই স্পৃষ্ট-সুরে আঘাত দেওয়া কর্ত্তব্য, এটীকে স্পর্শাঘাত বলে।

স্পর্শাঘাত সাধন।

অনুলোম।

আস্থাই
সা ঋ ঋ ঋ গ গ গ ম ম ম প প প ধ ধ ধ ন ন
ডা এ রা, ডা এ রা, ডা এ রা, ডা এ রা, ডা এ রা, ডা এ রা;

বিলোম।

আস্থাই
ধ ন ন প ধ ধ ম প প গ ম ম ঋ গ গ সা ঋ ঋ
ডা এ রা, ডা এ রা, ডা এ রা,. ডা এ রা, ডা এ রা, ডা এ রা;

কৃন্তন।

যদি কোন স্থর তর্জ্জনীর দ্বারা চাপিয়া তাহাতে আঘাত না হয়, এবং সেই তর্জ্জনীর চাপ সহকারে মধ্যম অঙ্গুলির দ্বারা পর পর্দ্দার তার কাটিয়া লওয়া যায় তাহাকে কৃন্তন বলে, যে পর্দ্দার তার কাটিয়া লইতে হয়, সে পর্দ্দার স্থর প্রকাশ পাইবে না। তর্জ্জনী চাপিত তাহার পূর্ব্ব স্থর কৃন্তনে প্রকাশ পাইবে। যে পর্দ্দায় অর্থাৎ যে স্থরে মধ্যম অঙ্গুলির দ্বারা কাটিয়া লইতে হইবে, সেই স্থরের মস্তকে এইরূপ—রেখা চিহ্ন থাকিবে। যেখানে কেবল মাত্র কৃন্তনের প্রয়োজন, সেখানে তর্জ্জনী চাপিত স্থরে অথবা যে স্থর মধ্যম অঙ্গুলির দ্বারা কাটিতে হইবে এই উভয় স্থরের কোন স্থরেই আঘাত হইবে না, শুদ্ধ কাটিয়া লইতে যে স্থরটুকু মাত্র প্রকাশ পাইবে তাহাই বিধি। যদ্যপি, উপরোক্ত নিয়মে তর্জ্জনীর চাপ সহকারে মধ্যম অঙ্গুলির দ্বারা পর পর্দ্দায় আঘাতানন্তর তার কাটিয়া লওয়া যায়, তাহাকে আঘাত-কৃন্তন বলে, সেরূপ হইলে ঐ মধ্যম অঙ্গুলির দ্বারা যে পর্দ্দার তার কাটিতে হইবে, সেই স্থরের নিম্নে আঘাতের চিহ্ন, এবং মস্তকে কথিত রেখা চিহ্ন থাকিবে।

কৃন্তন সাধন।

অনুলোম।

তা
মু
ই

ঋ সা, গ ঋ, ম গ, প ম, ধ প, নি ধ;

বিলোম।

তা
মু
ই

নি ধ, ধ প, প ম, ম গ, গ ঋ, ঋ সা;

আঘাত কৃন্তন সাধন।

অনুলোম।

ঋ সা গ ঋ ম গ প ম ধ প নি ধ
ডা এ, রা এ, ডা এ, রা এ, ডা এ, রা এ;

বিলোম।

নি ধ ধ প প ম ম ম গ ঋ ঋ সা
ডা এ, রা এ, ডা এ, রা এ, ডা এ, রা এ;

স্পর্শকৃন্তন।

স্পর্শের সহিত অপর এক প্রকার নিয়ম সর্ব্বদা ব্যবহৃত হয়, তাহার নাম স্পর্শকৃন্তন। স্পর্শ কৃন্তনের A এই রূপ চিহ্ন। যেখানে স্পর্শকৃন্তন-চিহ্ন থাকিবে, সেখানে পূর্ব্বোক্ত নিয়মে তর্জ্জনী চাপিত পূর্ব্ব স্বরে আঘাতানন্তর মধ্যম অঙ্গুলির দ্বারা পর পর্দ্দা স্পর্শ করিয়া সেই স্পৃষ্ট পর্দ্দাটী ঐ মধ্যম অঙ্গুলি সহকারে কাটিয়া অঙ্গুলিটী তুলিয়া লইতে হইবে, ইহার দ্বারা স্পর্শের একটী সূক্ষ্ম স্বর এবং কর্ত্তন করার দরুণ পূর্ব্ব পর্দ্দার অপর একটী স্বর শোনা যাইবে।

স্পর্শকৃন্তন সাধন।

অনুলোম।

সা ঋ ঋ গ গ ম ম প প ধ ধ নি
ডা এ, রা এ, ডা এ, রা এ, ডা এ, রা এ;

বিলোম।

ধ	নি	প	ধ	ম	প	গ	ম	ঋ	গ	সা	ঋ
ডা	এ,	রা	এ,	ডা	এ,	রা	এ,	ডা	এ,	রা	এ;

বিক্ষেপ এবং প্রক্ষেপ।

কোন একটী স্থরে আঘাতানন্তর সেই স্থর হইতে অঙ্গুলি দ্বারা তার চাপিয়া অন্য স্থরে ঘর্ষণ যোগে অবিচ্ছেদে অবিলম্বে ঊর্দ্ধগতিতে যাওয়ার নাম বিক্ষেপ এবং অধোগতিতে যাওয়ার নাম প্রক্ষেপ। বিক্ষেপ চিহ্ন ⌒এইরূপ এবং প্রক্ষেপ চিহ্ন⌣ এইরূপ। বিক্ষেপ বা প্রক্ষেপ দ্বারা যে স্থর পর্য্যন্ত যাইতে হইবে অঙ্গুলির ঘর্ষণে সেই স্থরের মাত্র প্রকাশ পাওয়া বিধি, কিন্তু যে কএকটী স্থরের উপর দিয়া ঘর্ষণ যোগে যাইবে এত শীঘ্র সে সকল স্থরের উপর দিয়া যাইতে হইবে, যে তাহাতে সূক্ষ্ম শ্রুতি * সুস্পষ্ট শোনা যাইবে না। এক স্থর বা বহু স্থর ব্যবধানে বিক্ষেপ বা প্রক্ষেপ ব্যবহার আছে। যদি স্থর হইতে গান্ধারে বিক্ষেপ যোগে যাইতে হয় তাহা হইলে স্থরে একটী প্রথমে আঘাত দিয়া কথিত নিয়মে অবিলম্বে ঘর্ষণ যোগে গান্ধারে যাওয়া কর্ত্তব্য, ঘর্ষণযোগে গান্ধারে গেলেই ঐ গান্ধার-সম্ভূত একটু সূক্ষ্ম ধ্বনিও শোনা যাইবে, কিন্তু ঋষভের উপর দিয়া অঙ্গুলি ঘর্ষণ হইয়া গিয়াছে শীঘ্র যাওয়া বশতঃ ঋষভের সূক্ষ্ম অংশ মধ্যস্থলে অপ্রকাশ রহিল, এই রূপ সর্ব্বত্র। কেবল প্রথম স্থরটী আঘাতে এবং শেষ স্থরটী অঙ্গুলির ঘর্ষণে শোনা যাইবে, অপর মধ্যের সমুদয় স্থর গুলিই অপ্রকাশ থাকিবে।

* জলেচ সুতরাং মার্গো মীনানাং নোপলক্ষ্যতে। গগনে পক্ষিণাং যদ্বৎ তদ্বৎ স্বরা গতা শ্রুতিরিতি সঙ্গীতরত্নাকরে।

বিক্ষেপ সাধন।

অনুলোম।

তা
মু সা ঋ ঋ গ গ ম ম প প ধ ধ নি
উ ডা এ, রা এ, ডা এ, রা এ, ডা এ, রা এ;

প্রক্ষেপ সাধন।

বিলোম।

তা
মু নি ধ ধ প প ম ম গ গ ঋ ঋ সা
উ ডা এ, রা এ, ডা এ, রা এ, ডা এ, রা এ;

বিক্ষেপ সাধন প্রকারান্তর।

অনুলোম।

তা
মু সা ঋ সা গ সা ম সা প সা ধ সা নি
উ ডা এ, রা এ, ডা এ, রা এ, ডা এ, রা এ;

প্রক্ষেপ সাধন প্রকারান্তর।

বিলোম।

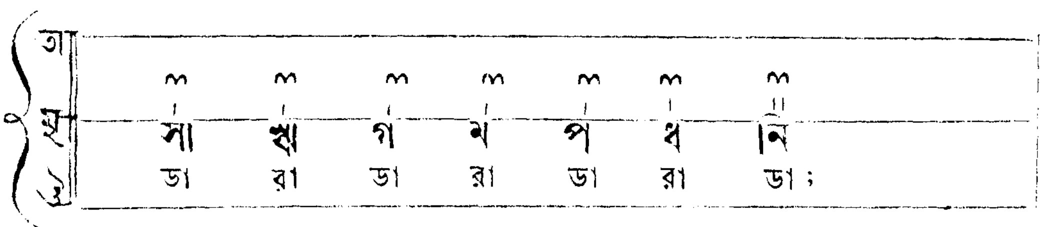
তা
মু নি ধ নি প নি ম নি গ নি ঋ নি সা
উ ডা এ, রা এ, ডা এ, রা এ, ডা এ, রা এ;

গমক।

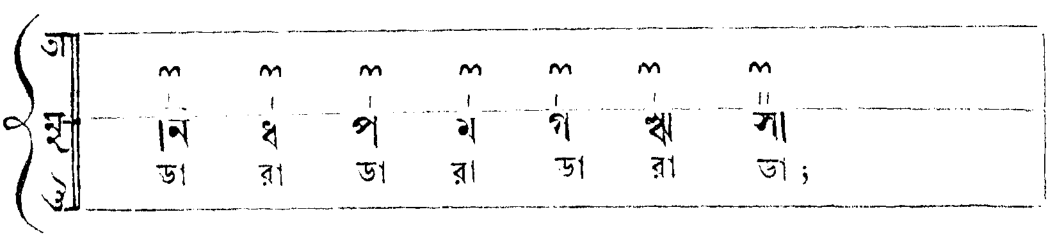
কোন একটী পর্দ্দাতে অঙ্গুলির দ্বারা তার চাপিয়া প্রথমে একটী আঘাত দিয়াই ঐ চাপিত তার অঙ্গুলির টীপযোগে সেই পর্দ্দাতেই হেলাইতে হইবে, হেলানটী এমন রূপে হওয়া বিধি, যাহাতে সেই আঘাত বিনিঃসৃত স্বর যেন কম্পিত অর্থাৎ দোলায়িতরূপে পর স্বর যোগে প্রকাশ পায়, প্রথমে একটী স্বরে আঘাত না দিলে গমক উত্তম রূপে নির্দ্দেশিত হইতে পারে না। গমকের চিহ্ন ෆ এইরূপ গজ-কুম্ভাকৃতি।

গমক সাধন।

অনুলোম।



বিলোম।



আশ।

কোন একটী পর্দ্দা অঙ্গুলির দ্বারা চাপিয়া আঘাত করণানন্তর ঘর্ষণ যোগে এক বা ক্রমান্বয়ে দুই তিন অথবা তদতিরিক্ত স্বরে যাওয়াকে আশ বলে। আশের —এইরূপ চিহ্ন, এই চিহ্নটী স্বরের নীচে নীচে দেওয়া থাকিবে। কএকটী স্বরের উপর দিয়া ঘর্ষণ যোগে যাইতে হইবে, সেই সমুদয় স্বর গুলির প্রত্যেক সূক্ষ্ম স্বর অঙ্গুলির ঘর্ষণে শোনা যাওয়া বিধি। আশ বিক্ষেপ প্রক্ষেপের ন্যায় ঊর্দ্ধ এবং অধ উভয় দিকেই হইয়া থাকে। বিক্ষেপ এবং প্রক্ষেপের সহিত আশের বিশেষ

এই, বিক্ষেপ এবং প্রক্ষেপ প্রথম স্বর আঘাত দ্বারা এবং শেষ স্বর অঙ্গুলির ঘর্ষণ দ্বারা প্রকাশ পায় এবং মধ্যবর্ত্তি সমুদয় স্বর গুলি অপ্রকাশ থাকে, কিন্তু আশের সময় প্রথম স্বরে আঘাত করিয়া অঙ্গুলির ঘর্ষণযোগে শেষ স্বরে যাইতে সেই শেষ স্বর পর্য্যন্ত মধ্যে যে কএকটী স্বর থাকিবে, সে সমুদয় গুলিরই পৃথক রূপে সূক্ষ্ম ভাগ অঙ্গুলির ঘর্ষণে প্রকাশ করা কর্ত্তব্য।

আশ সাধন।

অনুলোম।

তা
মু সা ঋ ঋ গ গ ম ম প প ধ ধ নি
উ ডা ০, রা ০, ডা ০, রা ০, ডা ০, ডা ০;

বিলোম।

তা
মু নি ধ ধ প প ম ম গ গ ঋ ঋ সা
উ ডা ০, রা ০, ডা ০, রা ০, ডা ০, রা ০;

মূর্চ্ছনা।

তর্জ্জনী অথবা মধ্যম অঙ্গুলির দ্বারা কোন পর্দ্দার তার দৃঢ়রূপে চাপিয়া আকর্ষণ দ্বারা তাহার পরের এক স্বর কিম্বা ক্রমান্বয়ে দুই তিন স্বর অথবা স্বরান্তর অবিচ্ছেদে প্রকাশ করার নাম মূর্চ্ছনা। মূর্চ্ছনা রাগাদির এক বিশেষ অলঙ্কার, মূর্চ্ছনা দ্বারা রাগ বাহুল্যরূপে বিস্তার করা যায়। গলার অনুকৃত যে আলাপের কার্য্য যন্ত্রেতে সম্পাদন তাহার অধিক ভাগই মূর্চ্ছনার প্রতি নির্ভর করে।

মূর্চ্ছনার .... এইরূপ চিহ্ন।

মূর্চ্ছনা সাধন।

অনুলোম।

তা
মু সা ঋ ঋ গ গ ম ম প প ধ ধ নি
ই ডা ০, রা ০, ডা ০, রা ০, ডা ০, রা ০;

বিলোম।

তা
মু ধ নি ধ প ধ প ম প ম গ ম গ ঋ গ ঋ সা ঋ সা
ই ডা ০, রা ০, ডা ০, রা ০, ডা ০, রা ০,

মূর্চ্ছনা সাধন প্রকারান্তর।

অনুলোম।

তা
মু সা ঋ গ ঋ গ ম গ ম প ম প ধ প ধ নি
ই ডা ০ ০, রা ০ ০, ডা ০ ০, রা ০ ০, ডা ০ ০;

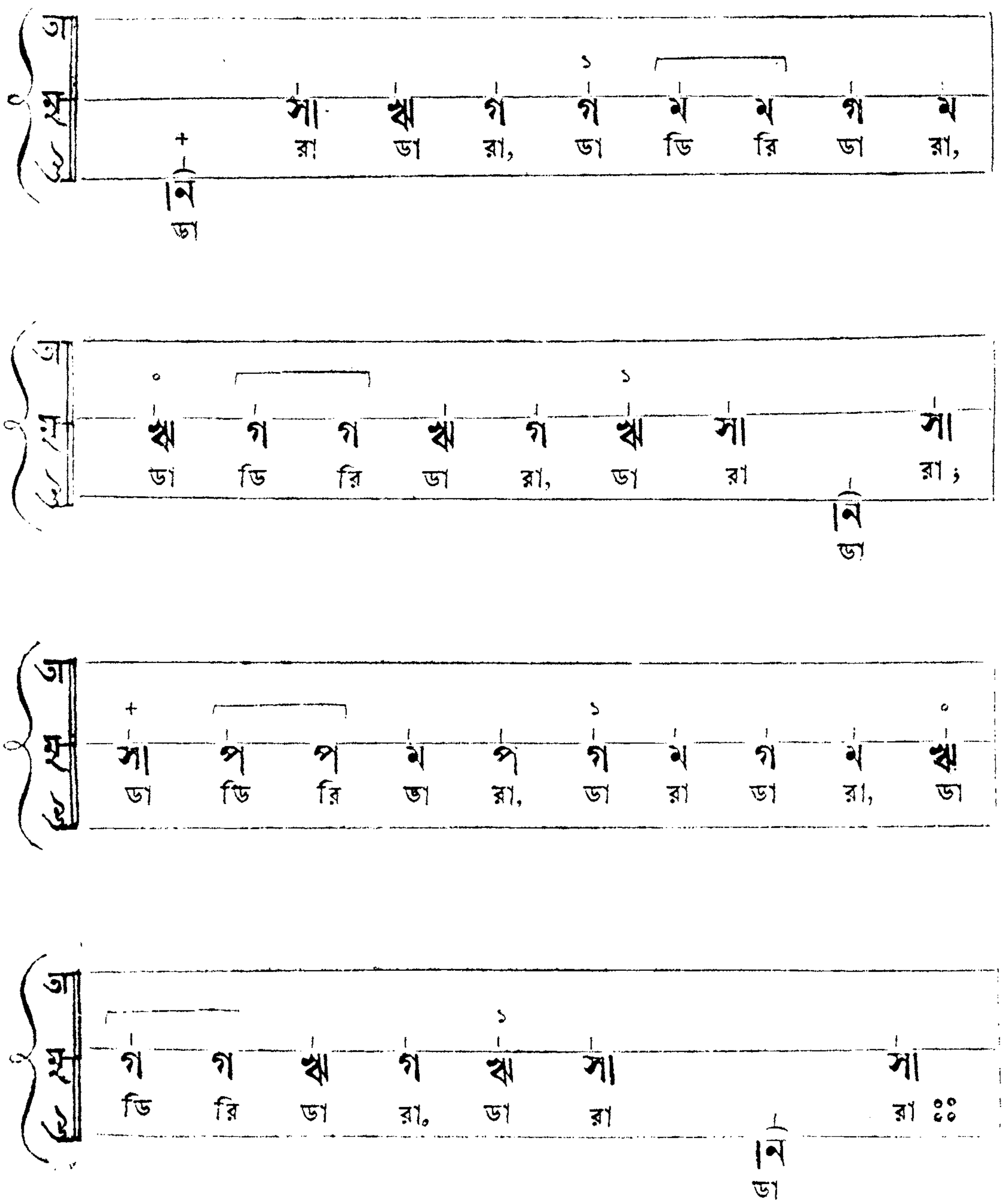
বিলোম।

তা
মু প নি ধ প ম ধ প ম গ প ম গ ঋ ম গ ঋ সা গ ঋ সা
ই ডা ০ ০, রা ০ ০, ডা ০ ০, রা ০ ০, ডা ০ ০;

কৃন্তন, গমক, মূর্চ্ছনা, স্পর্শ, আশ প্রভৃতি যে সকলের বিষয় লেখা গেল, ইহাদিগের আবার পরস্পর সংযোগে নানা প্রকার কার্য্য সম্পন্ন হইতে পারে। শিক্ষার্থিদিগের হাত একটু প্রস্তুতোন্মুখ হইলে, তাহা আপনারা লেখা এবং চিহ্ন দেখিয়া যথাযোগ্য কার্য্য সম্পন্ন ক্রমশঃ করিয়া লইতে পারিবেন, সেই জন্য বোধ করি আর অধিক অঙ্গুলি-সাধন লেখা বাহুল্য।

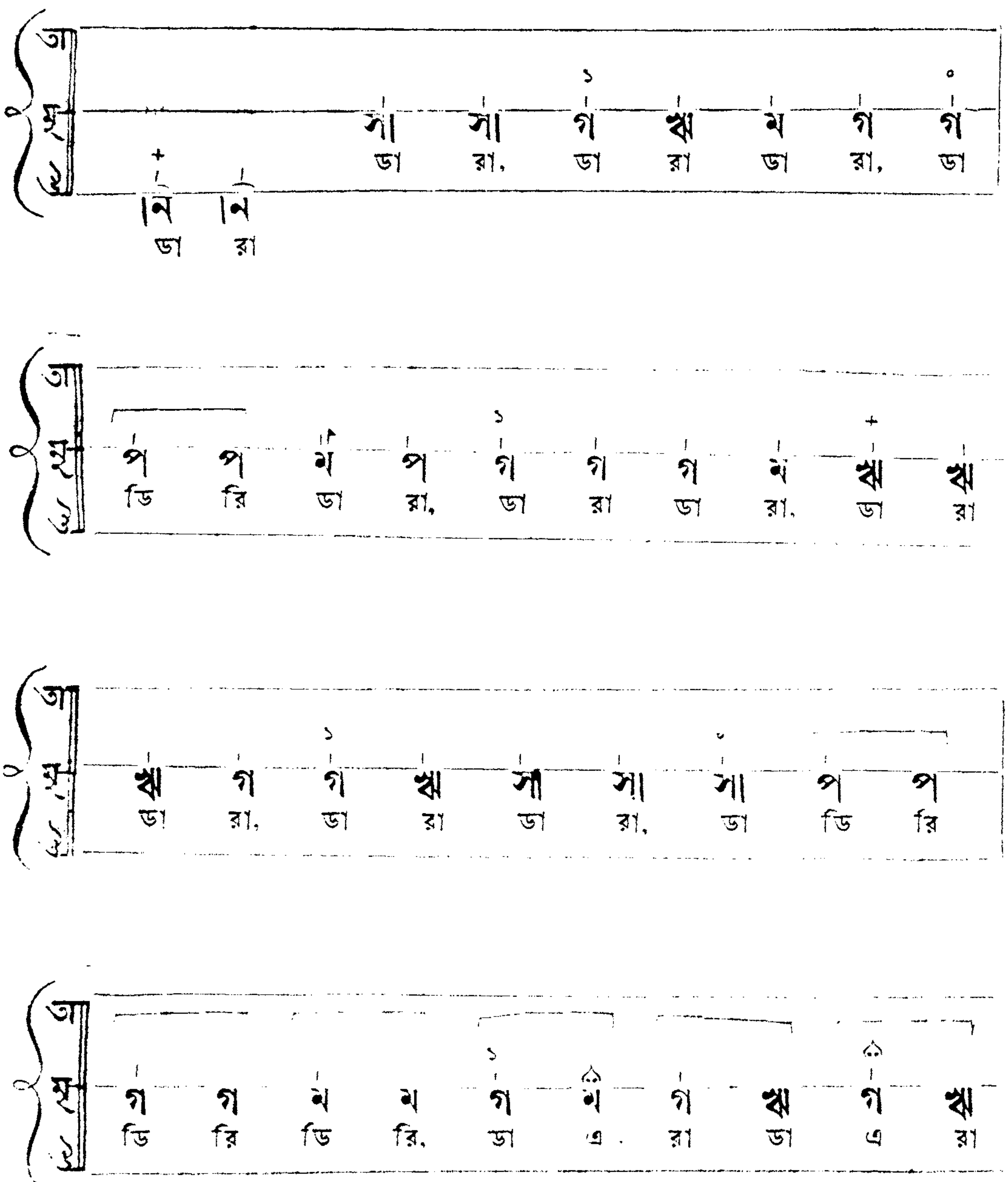
গত

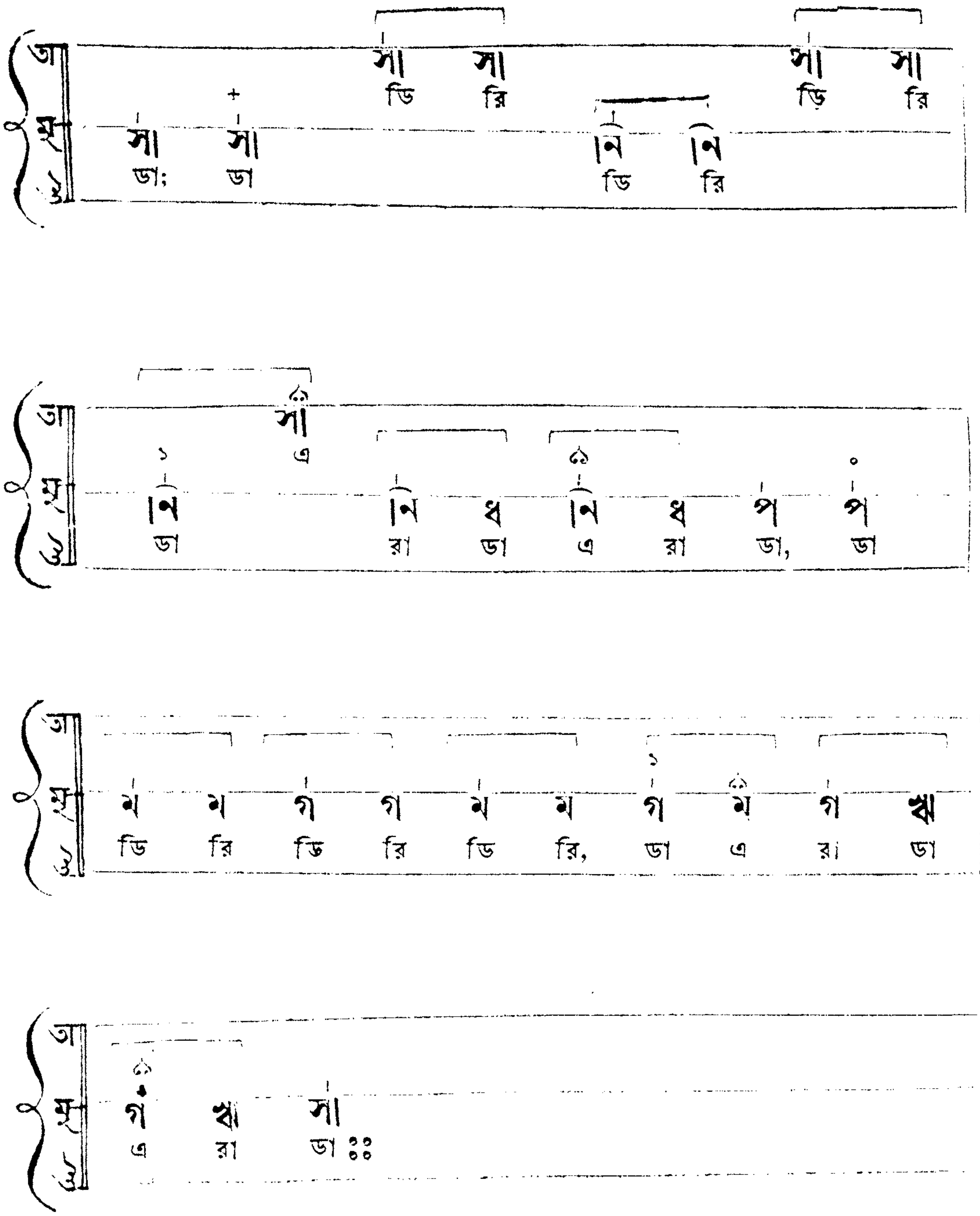
গৌড় সারঙ্গ। তাল কাওয়ালি।



গত

গৌড় সারঙ্গ। তাল কাওয়ালি।




আ
মু
উ
সা সা সা সা
ডি রি ড়ি রি
সা সা নি নি
ডা; ডা ডি রি
সা
এ
নি নি ধ নি ধ প প
ডা রা ডা এ রা ডা, ডা
ম ম গ গ ম ম গ ম গ ঋ
ডি রি ডি রি ডি রি, ডা এ রা ডা
গ ঋ সা
এ রা ডা ঃঃ

গত

ঝিঁঝিটী। তাল কাওয়ালি।

+				১					০
সা	সা	ঋ	গ	গ	গ	গ	গ	গ	ঋ
ডা	রা	ডা	রা,	ডা	ডি	রি	ডা	রা,	ডা

				১				+	
ম	ম	ম	ম	গ	গ	গ	গ	সা	সা
ডি	রি	ডা	রা,	ডা	রা	ডা	রা,	ডা	রা

		১					০		
ঋ	গ	গ	গ	গ	গ	গ	সা	ঋ	ঋ
ডা	রা,	ডা	ডি	রি	ডা	রা,	ডা	ডি	রি

				১						
সা	সা	সা	সা	ধ	নি	ধ	প	ধ	প	প
ডি	রি	ডি	রি,	ডা	এ	রা	ডা	এ	রা	ডা,

সা	ঋ	গ	ম	প	প	গ	গ
রা	ডা	রা, ডা	ডি	রি	ডি	রি	

ধ	নি	নি	ধ	প	ধ
ডা	ডি	রি	ডা	রা,	ডা

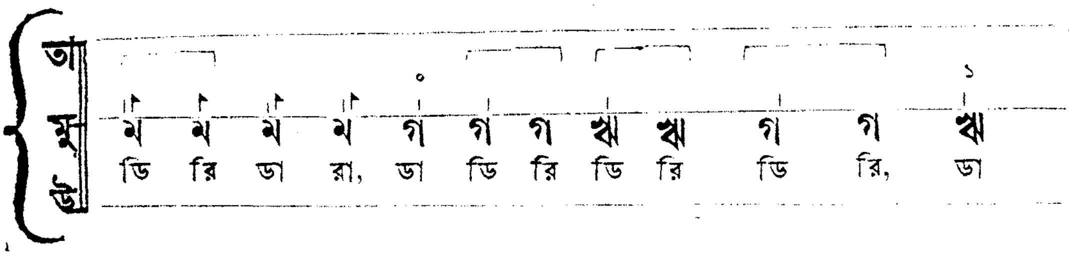
ম	ম	গ	ম	গ	ঋ	গ	ঋ	সা
ডি	রি,	ডা	এ	রা	ডা	এ	রা	ডা ঃঃ

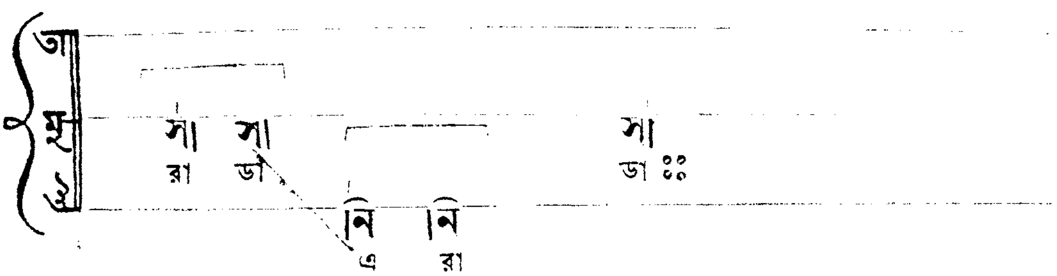
গত

ইমন। তাল কাওয়ালি।

গ	গ	ঋ	গ	গ	গ	প	প	ম	প	প	ধ	ধ	নি	নি
ডা	ডা	রা,	ডা	ডি	রি	ডা	রা,	ডা	ডি	রি	ডি	রি	ডি	রি,

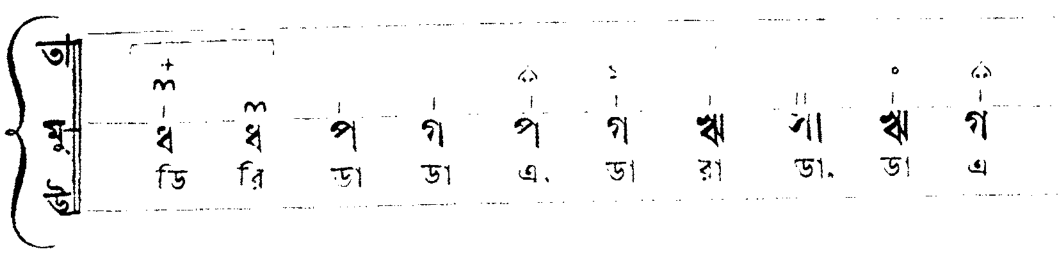
ধ	প	প	ম	ম	প	নি	সা	ধ	ধ	প	প	প	প
ডা	রা	ডা	এ	রা	ডা,		ডা	রা	ডা	এ	রা	ডা,	ডা

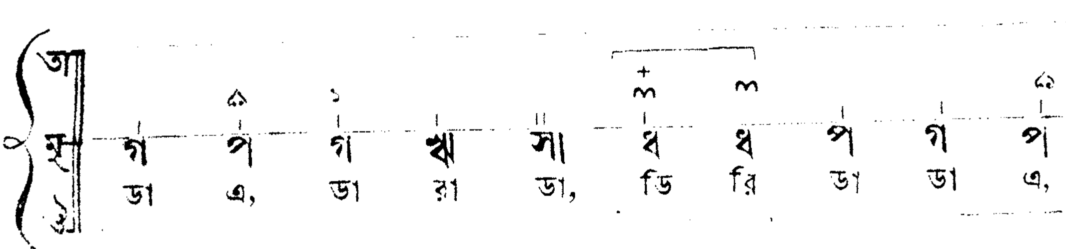




গত

বিভাষ। তাল কাওয়ালি।





আ স্থা ই

সা সা সা
ডা ডা রা,
গ ঋ সা প ধ ধ প ধ
ডা রা ডা, ডা ডি রি ডা রা,

আ স্থা ই

সা ঋ ঋ সা ঋ গ গ গ গ ঋ ঋ
ডা ডি রি ডি রি ডি রি, ডি রি ডি রি

আ স্থা ই

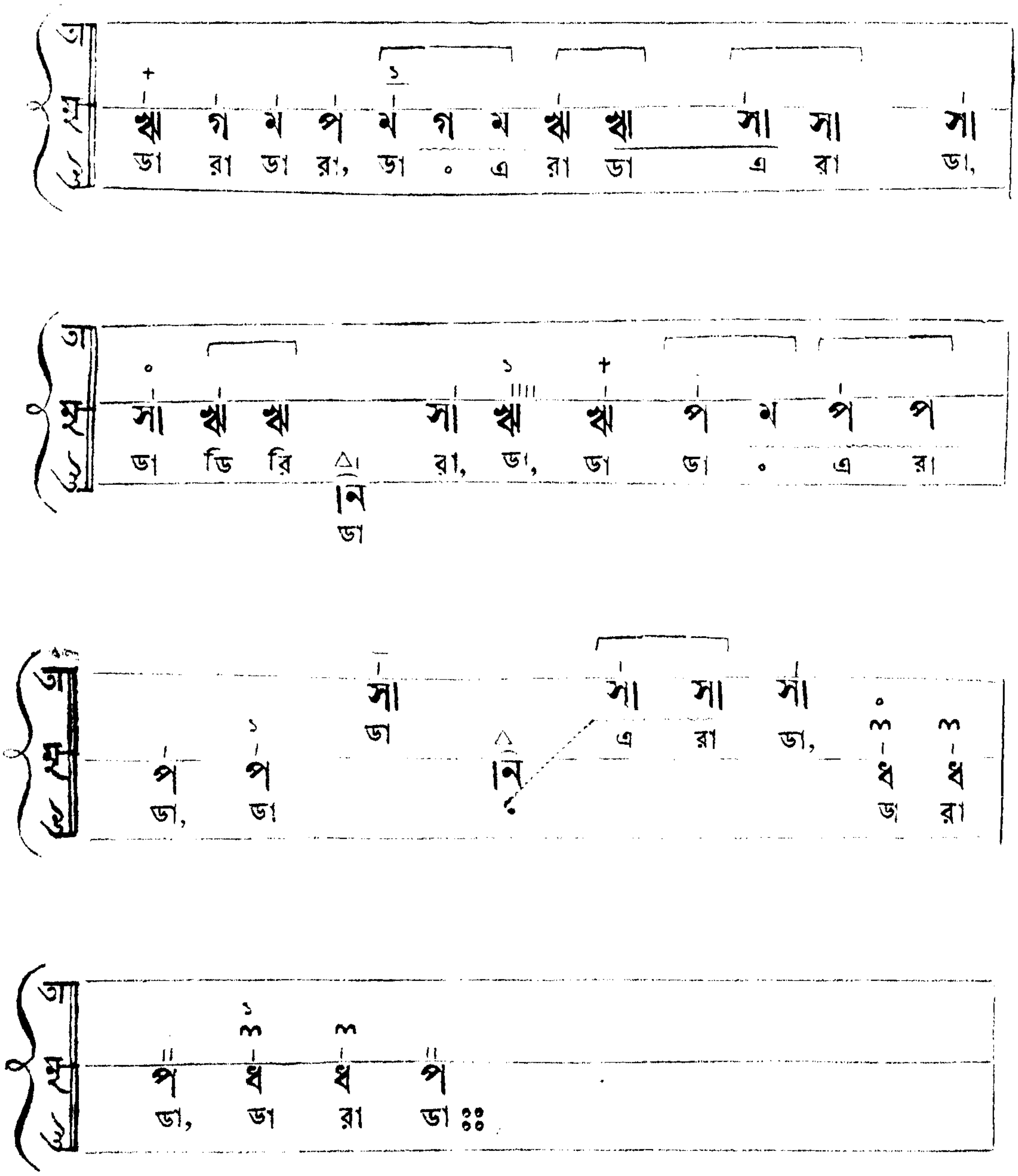
সা
ডা,
প প প প ধ নি ধ ধ ধ প
ডা ডা রা, ডা ০ ০ ডা, ডা রা ডা,

আ স্থা ই

প প গ গ প ঋ গ গ ঋ সা
ডা রা ডা, ডা এ ডা এ, ডা রা ডা ঃঃ

গত

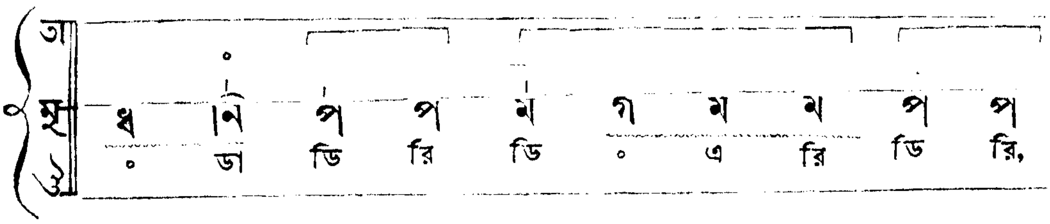
কামোদ। তাল কাওয়ালি।

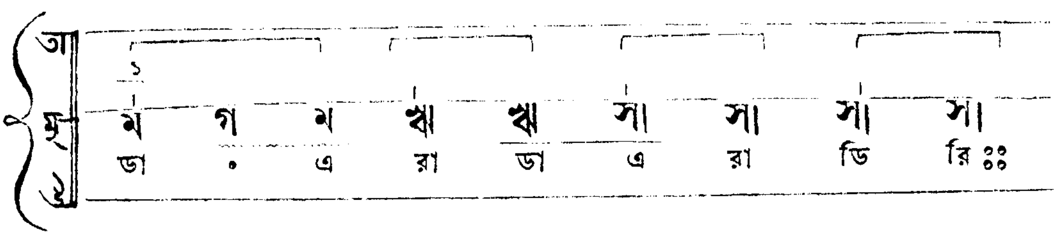


গত

কেদারা। তাল কাওয়ালি।

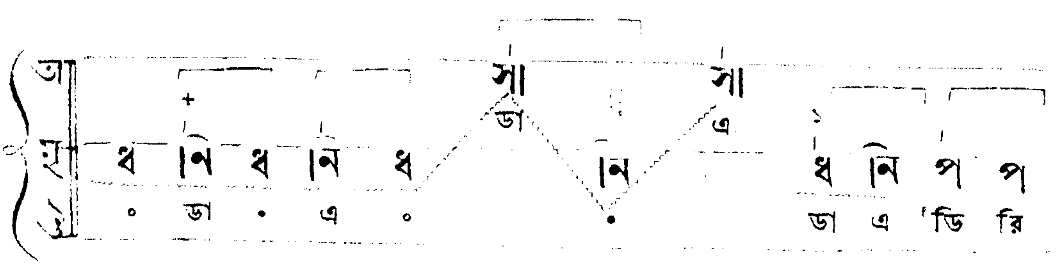


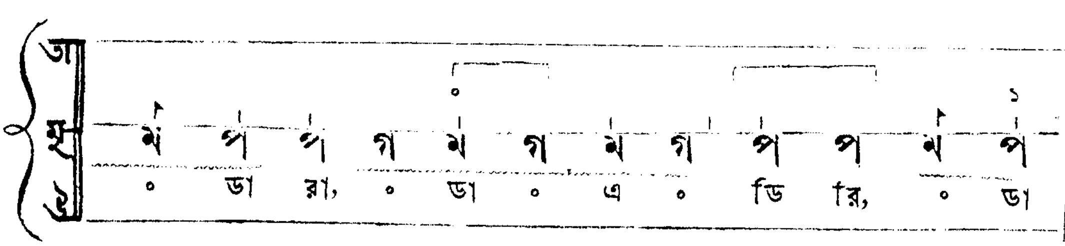


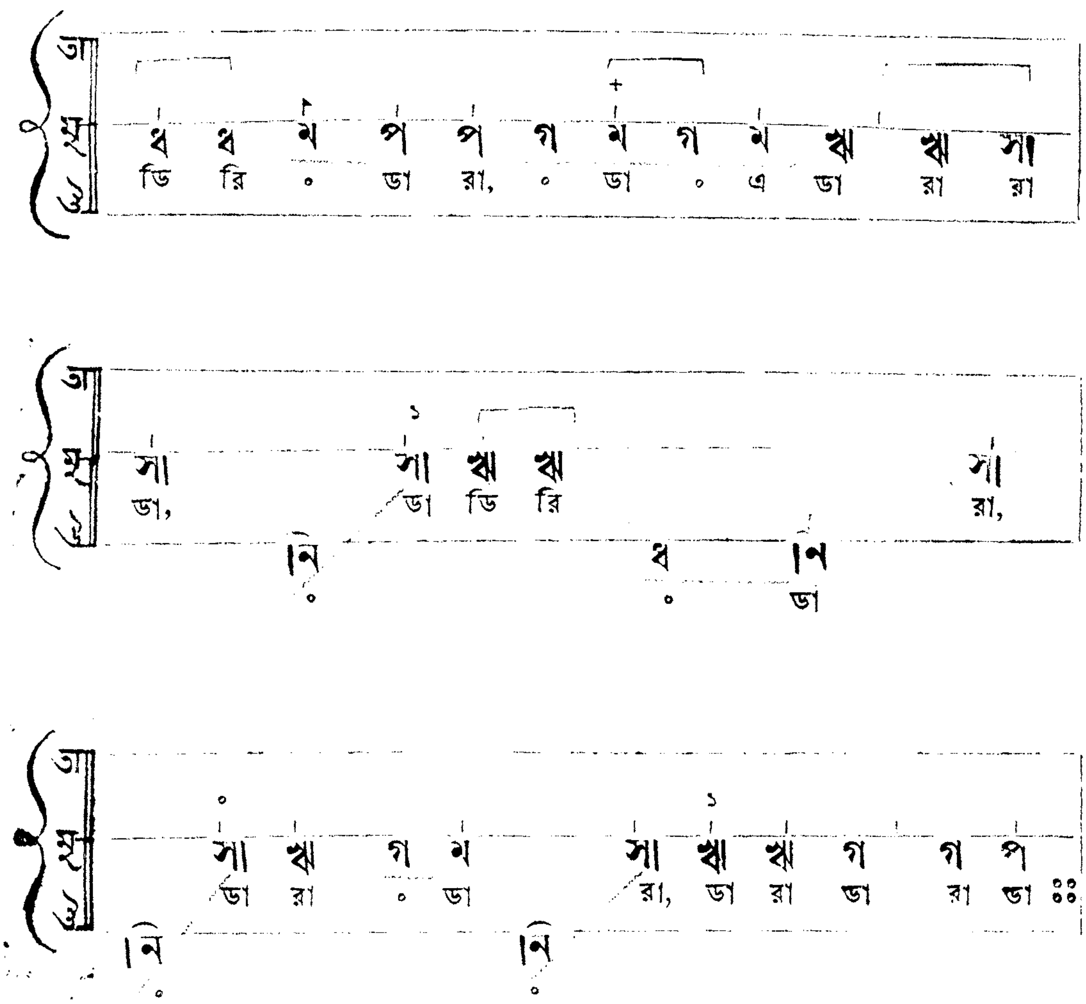


গত

হাম্বির । তাল কাওয়ালি।



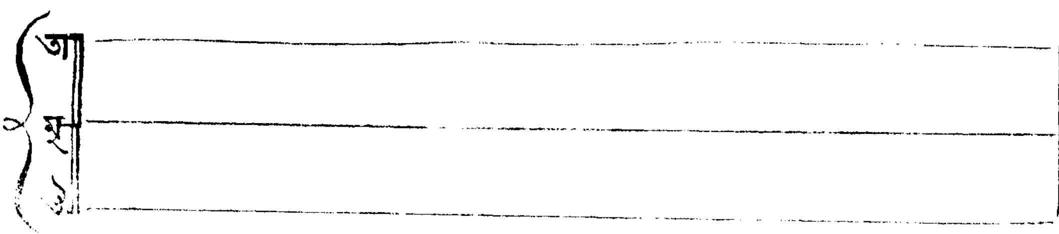




যে প্রকার গত কএকটী লেখা হইল, ইহা ব্যতীত ছেড় সংযুক্ত অপর এক প্রকার গত সর্ব্বদা বাদিত হইয়া থাকে। নায়কীতারে কোন সুর প্রকাশ করিয়া লয় যোগে মাত্রানুসারে চিকারিতে (১), অথবা ৮৯ পৃষ্ঠায় কথিত পাঁচ চিহ্ন বিশিষ্ট পিত্তলের তার খরজে, অথবা চারি চিহ্ন বিশিষ্ট লৌহ নির্ম্মিত তার পঞ্চমে কিম্বা পিত্তলের জুড়িতে, সতন্তর সতন্তর রূপে আঘাতানন্তর বাজানকে ছেড় বাজান বলা

(১) সেতারের পার্শ্বে যে লৌহ নির্ম্মিত ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র তার যাহা আবদ্ধ থাকে তাহার নাম চিকারি।

যায় (১)। রাগাদির আলাপের সহিত ছেড়ের অনেক কৌশল এবং পারিপাট্য বাদকেরা প্রদর্শাইয়া থাকেন। গতের সহিত ঐ ছেড় মধ্যে মধ্যে মিলিত হইয়া যাহা বাজিয়া থাকে, তাহাকেই ছেড় সংযুক্ত গত বলে। কোন সুরে একটী আঘাত করিয়া সেখানে যদ্যপি ছেড়ের আবশ্যক হয়, তবে সুর লিখিবার জন্য আমাদের যে তিনটী রেখা ব্যবহার আছে, তাহা ব্যতীত ছেড় লেখার নিমিত্ত অপর একটী অতিরিক্ত রেখা লেখা কর্ত্তব্য। যেমন—



অতিরিক্ত রেখা——————

অনন্তর যে যে সুর আবশ্যক সেই সেই সুর যথা স্থানে সপ্তকের (২) রেখাতে লেখা উচিত, এবং যে যে সুরের পরে যে যে তারে (৩) ছেড় প্রয়োজন হইবে, সেই সেই তারের নাম অর্থাৎ যে তার যে সুরে বাঁধা থাকে, তাহার নাম অতিরিক্ত রেখাটীতে যথা-নিয়মে লেখা কর্ত্তব্য, অর্থাৎ ৮৯ পৃষ্ঠায় লিখিত হইয়াছে, পাঁচ চিহ্ন বিশিষ্ট পিত্তলের তার উহার নাম ষড়জ (৪), উহাকে দুই এবং তিন চিহ্ন বিশিষ্ট

(১) পূর্ব্বে কথিত হইয়াছে, সাধনের সময় এবং সামান্যতঃ গত বাজাইবার সময় নায়কী উদ্ভূত সুরের সহিত অন্যান্য তারের মিলিত মৃদু ঝঙ্কার লাগা কর্ত্তব্য। কিন্তু ছেড়ের সেরূপ নিয়ম নহে, প্রত্যেক তারে পৃথক্ পৃথক্ রূপে আঘাত লাগা বিধেয়, ইহাই ছেড়ের বিশেষ কৌশল।

(২) তিনটী সরল রেখাকে সপ্তকের রেখা বলে।

(৩) কথিত হইল, ছেড়ের আঘাত পৃথক্ পৃথক্ তারে হইয়া থাকে।

(৪) কেহ কেহ ইচ্ছাধীন, জুড়ির নিম্নের খরজের তারকে কথিত জুড়ির নিম্ন সপ্তকের পঞ্চম অথবা মধ্যম করিয়া বাঁধিয়া থাকেন, এরূপ নিম্নের পঞ্চম অথবা মধ্যম, ছেড়ের অনুরোধে লিখিত হইলে, ঐ (প) অথবা (ম) অতিরিক্ত রেখাতে লিখিয়া নিম্ন সপ্তক জ্ঞাপন জন্য তাহার মস্তকে একটী ক্ষুদ্র (নি) দেওয়া বিধি।

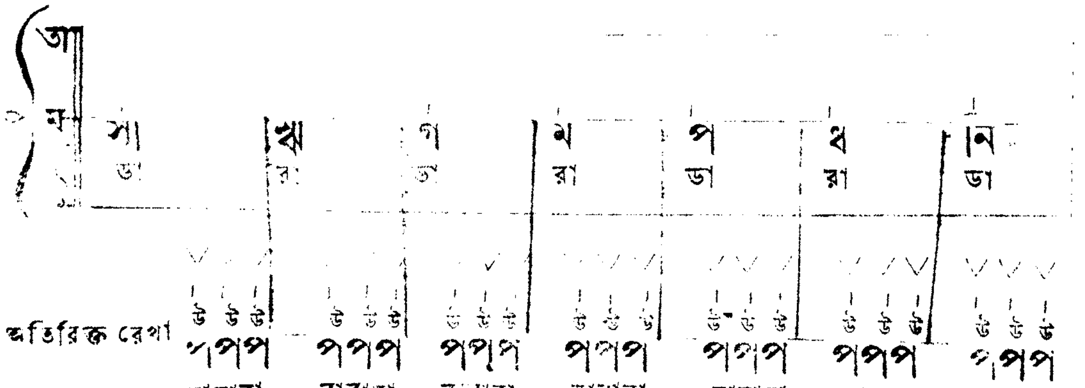
তারদ্বয় জুড়ির নিম্নের ষড়জ করিয়া বাঁধিত থাকে, উক্ত ষড়জে যখন ছেড় দিবার আবশ্যক হইবে, তখন কথিত অতিরিক্ত রেখাতে ষড়জের আদি অক্ষর (ষ) লেখা কর্ত্তব্য। ৮৯ পৃষ্ঠায় লিখিত চারি চিহ্ন বিশিষ্ট লৌহ তার, যাহা জুড়িকে (১) অবলম্বন করিয়া উদারা সপ্তকের পঞ্চম করিয়া বাঁধা যায়, ঐ পঞ্চমে ছেড় দিবার প্রয়োজন হইলে, পঞ্চমের আদি অক্ষর (প) অতিরিক্ত রেখাতে লিখিয়া, ঐ (প) উদারা সপ্তকের পঞ্চম জ্ঞাপন নিমিত্ত উহার মস্তকে (উ) এইরূপ একটী ক্ষুদ্র লিখিত থাকিবে। যেমন (উ প)। জুড়িদ্বয় উদারার সুর রূপে বাঁধিত থাকে, যদ্যপি ঐ জুড়িতে ছেড়ের প্রয়োজন হয়, সুতরাং অতিরিক্ত রেখাতে (সা) লিখিয়া ঐ সার মস্তকে একটী ক্ষুদ্র (উ) লেখা কর্ত্তব্য। যেমন (উ সা)। কথিত হইয়াছে চিকারী ইচ্ছাধীন বাঁধা ব্যবহার আছে, তবে তাহার মধ্যে সামান্যতঃ বাঁধার নিয়ম এই, যখন চিকারীর কাণ যে পর্দ্দার নিকট সংলগ্ন থাকিবে তখন সেই পর্দ্দা অবলম্বন করিয়া চিকারীর তার বাঁধিয়া লইতে হয়, অর্থাৎ যদি কোন সেতারে ৯০ পৃষ্ঠায় লিখিত ষষ্ঠ পর্দ্দার নিকট চিকারীর কাণ লাগান থাকে, তবে ষষ্ঠ পর্দ্দাতে নাকি মুদারা সপ্তকের সুর হয়, সেই হেতু চিকারীও মুদারা সপ্তকের সুর করিয়া বাঁধিয়া লইতে হইবে। এই মুদারা সপ্তকের সুর চিকারীতে ছেড় দিতে হইলে, সেখানে ঐ অতিরিক্ত রেখাতে (সা) লিখিয়া ঐ সার মস্তকে একটী ক্ষুদ্র (মু) দেওয়া হইবে। যেমন (মু সা)। ৯০ পৃষ্ঠায় লিখিত একাদশ পর্দ্দা মুদারার পঞ্চমের নিকট যদি চিকারীর তার সংলগ্ন থাকে, কথিত নিয়মে সেই চিকারীর তারটীও সুতরাং মুদারার পঞ্চম করিয়া বাঁধিত হইবে, ঐ মুদারার পঞ্চম চিকারীতে যদি ছেড় দিতে হয়, তাহা হইলে অতিরিক্ত রেখাতে একটী (প) লিখিয়া তাহার মস্তকে একটী ক্ষুদ্র (মু) দিতে হইবে। এইরূপ নিয়ম সর্ব্বত্র গ্রাহ্য, অর্থাৎ তারার সপ্তকে যদি কোন চিকারী থাকে, সেখানেও অতিরিক্ত রেখাতে চিকারীর নাম লিখিয়া তাহার উপর একটী ক্ষুদ্র (তা) দেওয়া হইবে, অতিরিক্ত রেখাটীকে ছেড় লিখিবার রেখা বলিয়া জানা কর্ত্তব্য।

(১) দুই এবং তিন চিহ্ন বিশিষ্ট তারদ্বয়কে সমসুর করিয়া বাঁধা যায়, অর্থাৎ দুইটীকেই উদারা সপ্তকের সুর করিয়া বাঁধা ব্যবহার আছে, সেই জন্য ঐ তারদ্বয়কে জুড়ি বলে।

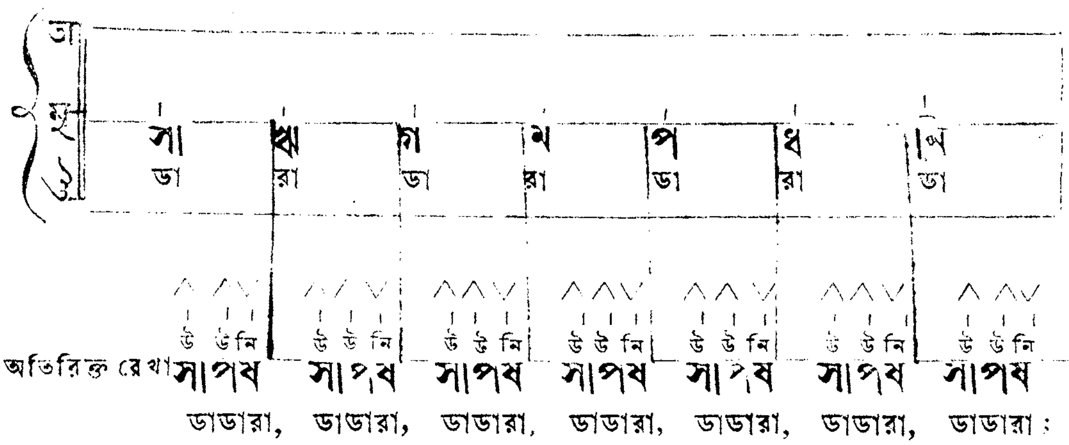
অপিচ, কি সপ্তক রেখাতে লিখিত, কি অতিরিক্ত রেখাতে লিখিত, সুর গুলির নীচে ডারা ডারা ইত্যাদি বোলও লিখিত হইবে, বিশেষতঃ অতিরিক্ত রেখায় লিখিত তারগুলির নাম অর্থাৎ যে যে তার যে যে সুর করিয়া বাঁধা থাকে, তাহার নামের উপর ^ এইরূপ এবং ∨ এইরূপ নারাচ চিহ্ন থাকিবে। যেখানে ^ এইরূপ নারাচ চিহ্ন থাকিবে, সেখানকার আঘাত কোলের দিকে হইবে, সুতরাং সে সুরের নীচেও ডা লিখিত থাকিবে, আর যে স্থানে নারাচ চিহ্ন ∨ এইরূপ বিপরীত ভাবে থাকিবে, সে স্থানের আঘাত বিপরীত ভাবে দেওয়া বৈধ। নারাচ চিহ্নই ছেড় জ্ঞাপক বিশেষ চিহ্ন। মাত্রাদির নিয়ম যে রূপ অন্যান্য স্থানে লেখা হইয়াছে, ছেড়েতেও মাত্রাদি তদনুরূপ সুরের উপর উপর লেখা থাকিবে। গমক কন্তন, মূর্চ্ছনা প্রভৃতিও সমুদয় ছেড়যোগে ব্যবহার হয়, এবং যথাকথিত নিয়মে লিখিত হইতেও পারিবে।

সপ্তক রেখা এবং অতিরিক্ত রেখার মধ্যে মধ্যে লম্বভাবে এক একটী সরল রেখা দিয়ে লিখিত হইল, উহার নাম বিভাজক রেখা। "কমার" পরিবর্ত্তে এক একটী, এবং পদবিভাগের চিহ্ন "সেমিকোলনের" পরিবর্ত্তে দুই দুইটী বিভাজক রেখা ব্যবহার হইতে পারিবে, বোধ করি কমা প্রভৃতি অপেক্ষা বিভাজক রেখা সহজেই দর্শনপথে পড়িতে পারে।

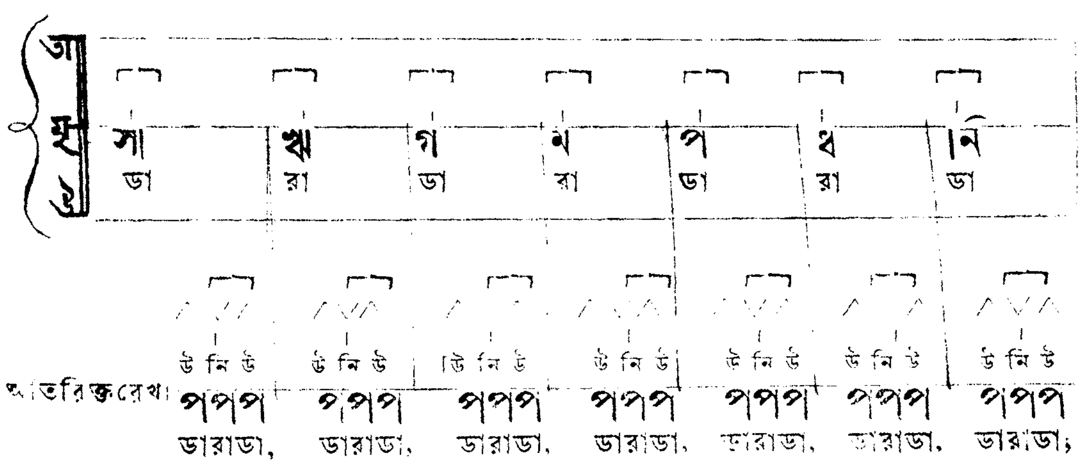
ছেড় সাধন।



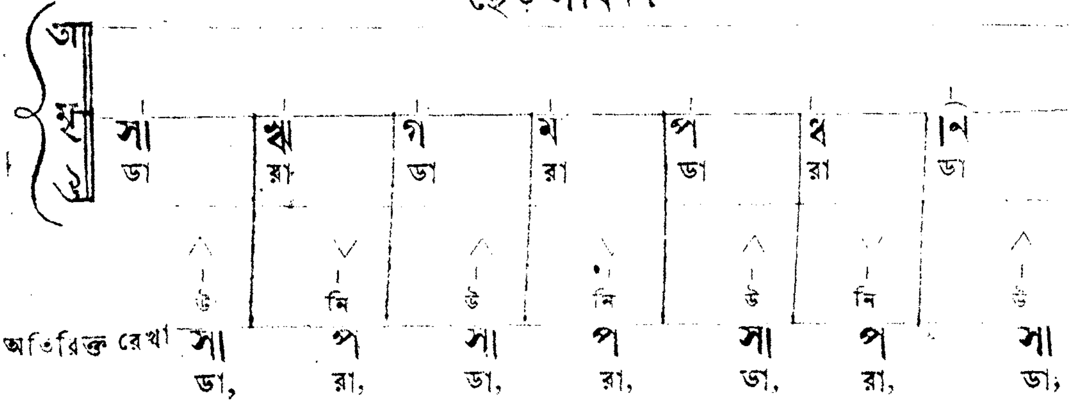
ছেড় সাধন।



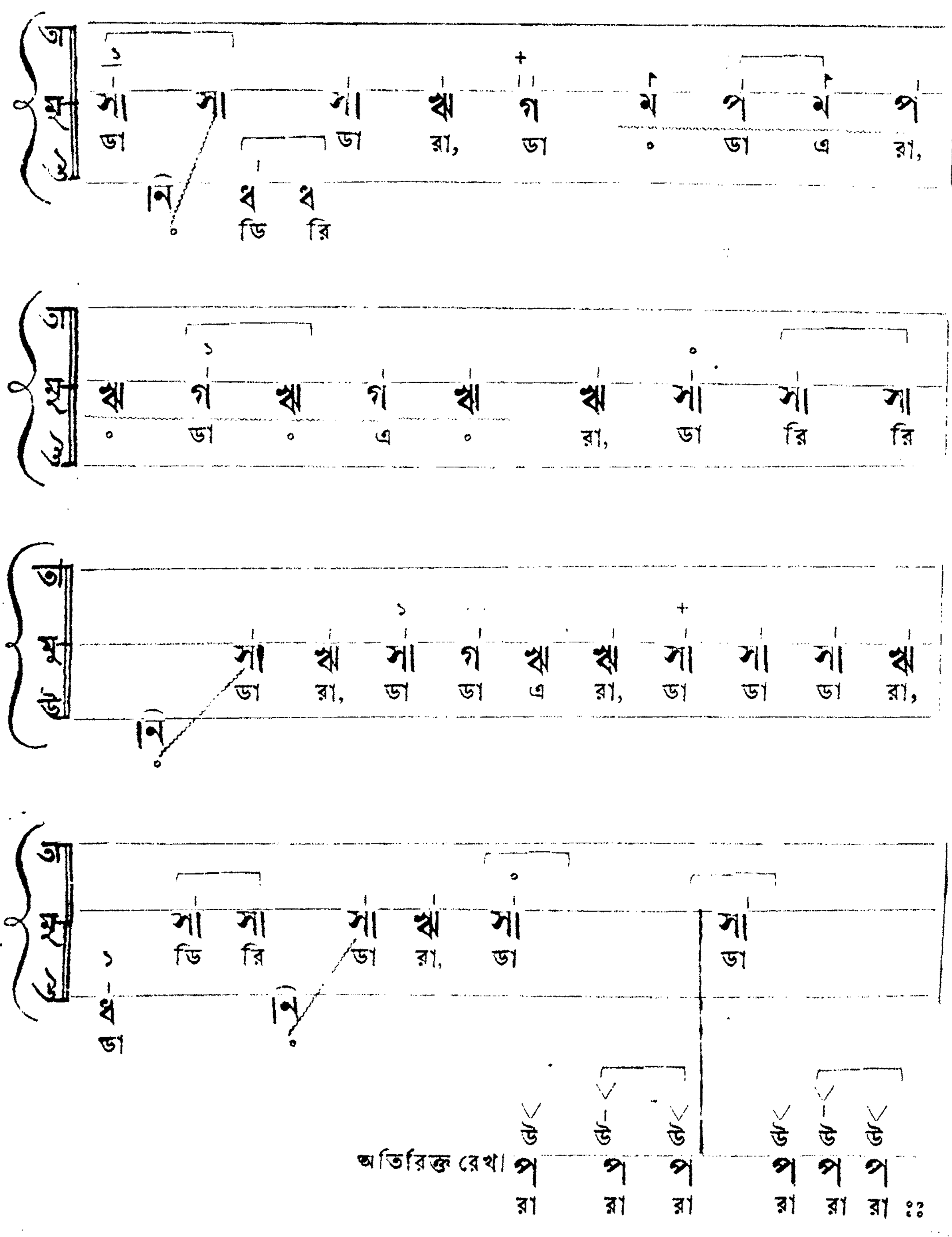
ছেড় সাধন।



ছেড় সাধন।

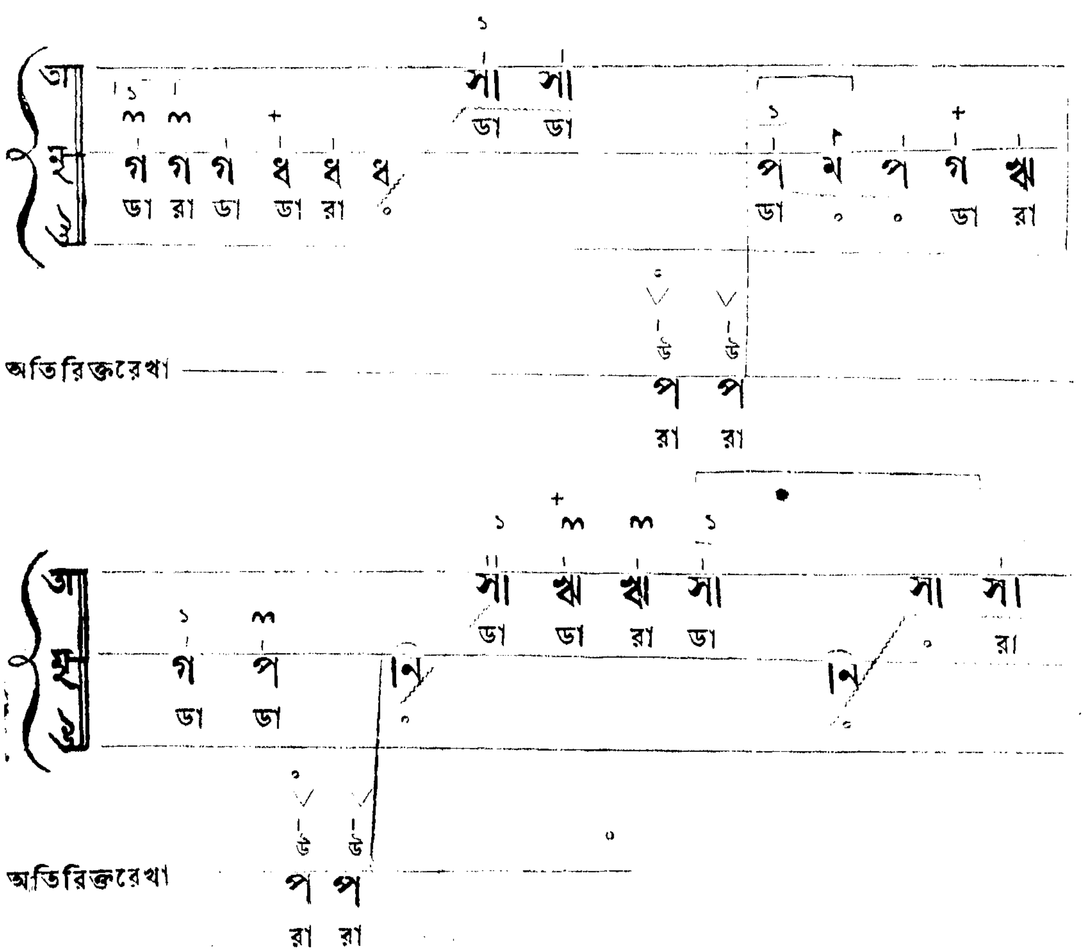


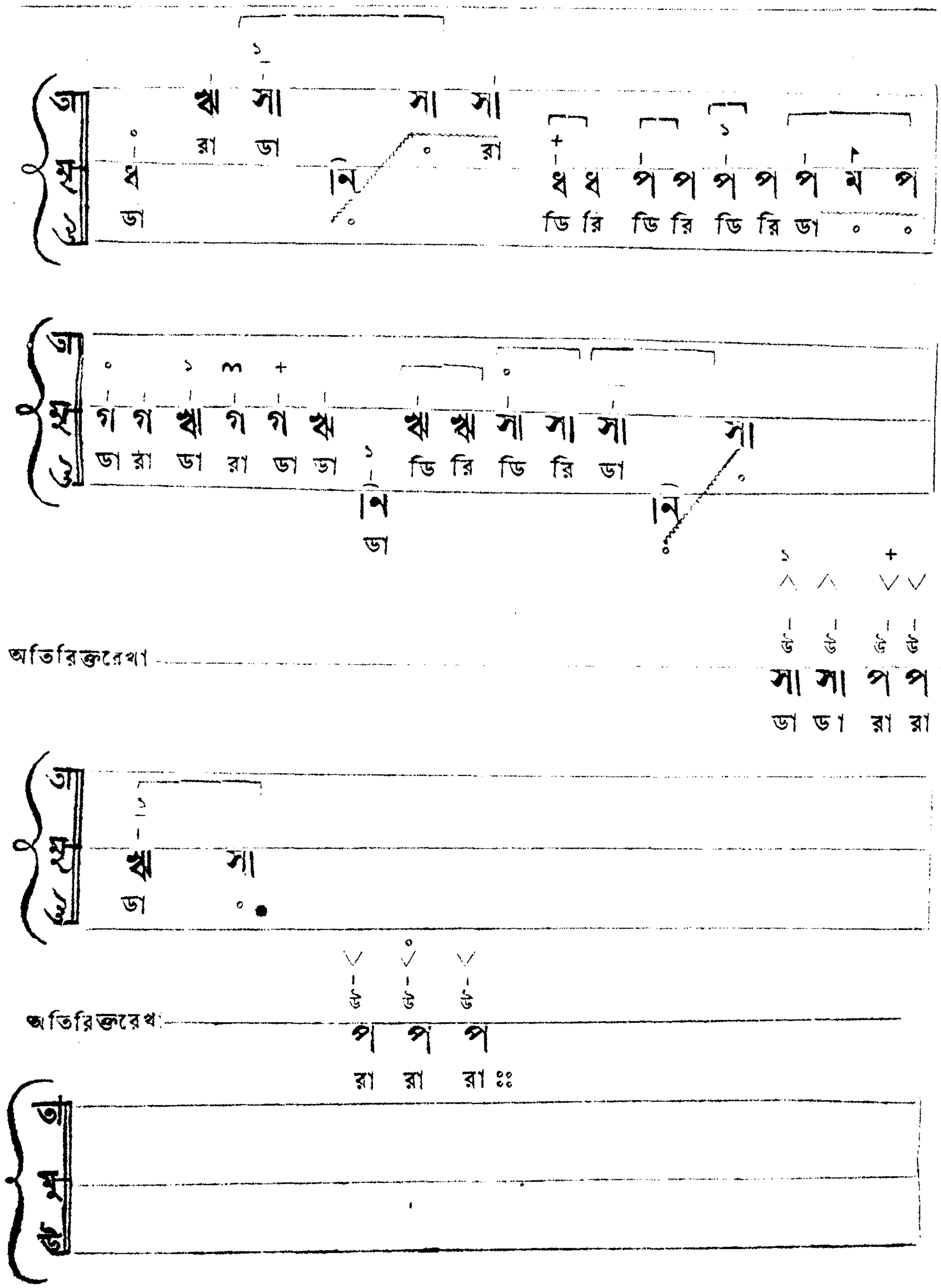
ইমনকল্যাণ। কাওয়ালি।



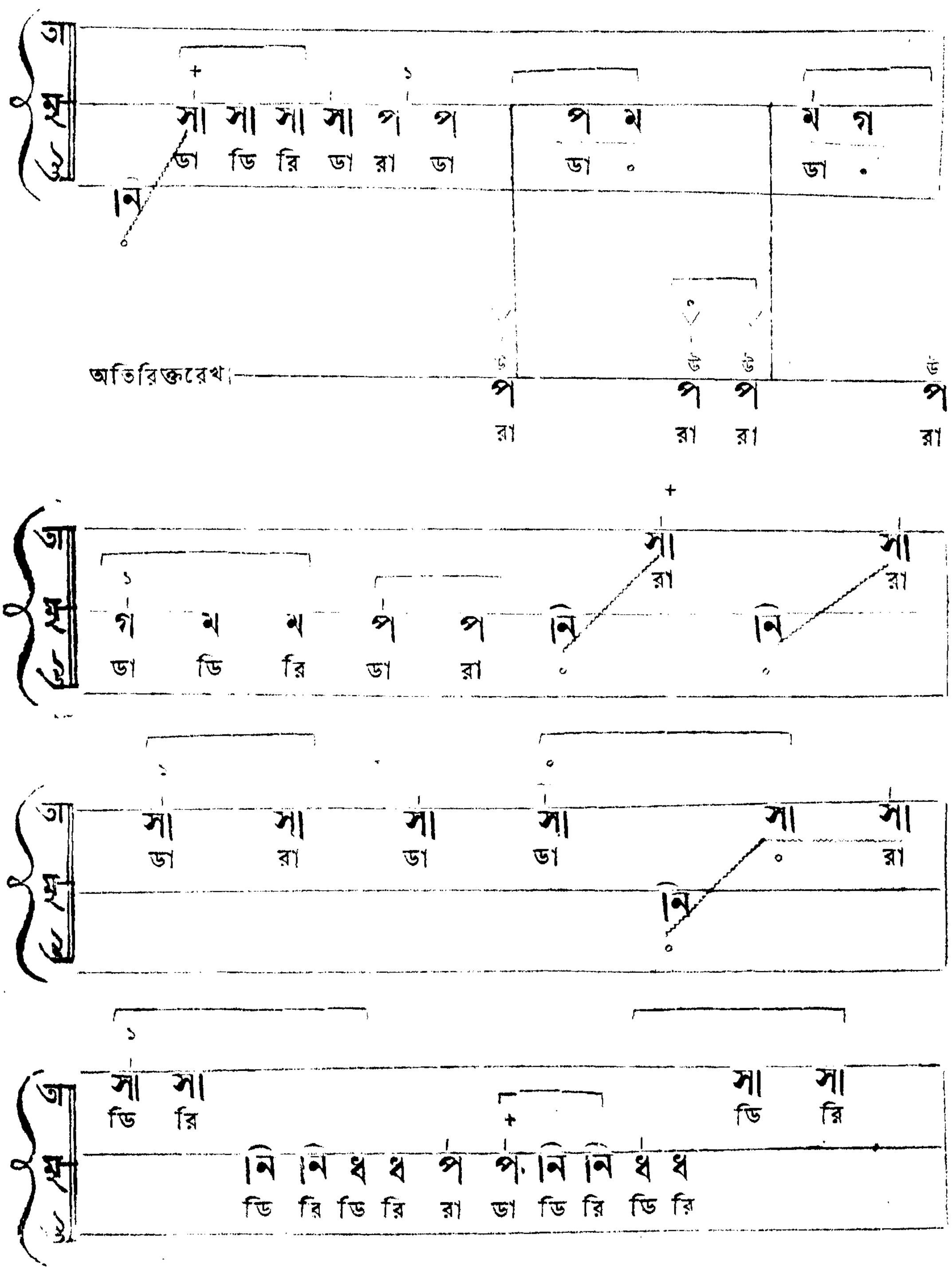
কথিত হইয়াছে গমক, ক্রন্তন, আশ প্রভৃতি সহযোগেও ছেড় ব্যবহার করা যাইতে পারে, এরূপ হইলে বাম হস্তে গমক মূর্চ্ছনা ইত্যাদি এবং দক্ষিণ হস্তের মিরজাপ্‌যুক্ত তর্জ্জনির দ্বারা ছেড় মাত্রানুযাইক ব্যবহার হইবে, যদি সমমাত্রার মধ্যে গমক ইত্যাদি এবং ছেড় উভয় বিধই প্রয়োজন হয়, তবে সেখানে কথিত উভয় কার্য্য উভয় হস্তে যথা নিয়মে সমকাল মধ্যে বাদিত হইবে। পাঠকবর্গের নিমিত্ত আশও ছেড় সংযুক্ত গত নিম্ন ভাগে লিখিত হইল, গমক, মূর্চ্ছনা ইত্যাদি যোগে ছেড় লিখিতে গেলেও ঐ রূপ নিয়মে লিখিত হইতে পারিবে।

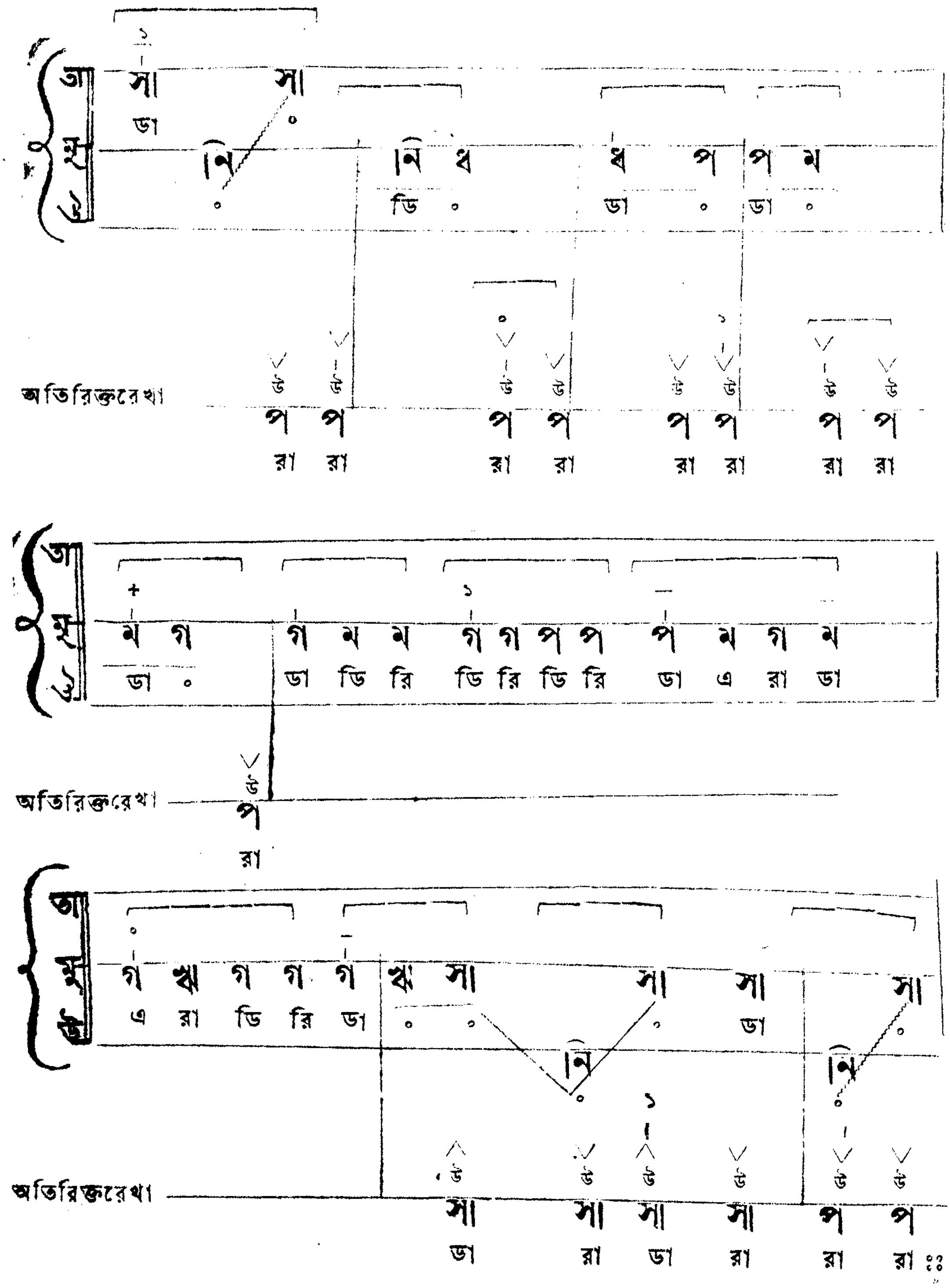
হামির। মধ্যমান।




অতিরিক্তরেখা
সা সা প প
ডা ডা রা রা
অতিরিক্তরেখা
প প প
রা রা রা ঃঃ

বেহাগ। মধ্যমান।


তা
মু
উ
সা সা সা সা প প প ম ম গ
ডা ডি রি ডা রা ডা ডা ০ ডা ০
নি
অতিরিক্তরেখা
প প প প
রা রা রা রা
গ ম ম প প নি নি
ডা ডি রি ডা রা ০ ০
সা সা
রা রা
সা সা সা সা সা সা
ডা রা ডা ডা ০ রা
নি
সা সা সা সা
ডি রি ডি রি
নি নি ধ ধ প প নি নি ধ ধ
ডি রি ডি রি রা ডা ডি রি ডি রি


সা সা
ডা
নি নি ধ ধ প প ম
ডি ডা ডা
অতিরিক্তরেখা
উ উ উ উ উ উ উ উ
প প প প প প প প
রা রা রা রা রা রা রা রা
ম গ গ ম ম গ গ প প প ম গ ম
ডা ডা ডি রি ডি রি ডি রি ডা এ রা ডা
অতিরিক্তরেখা
উ
প
রা
গ ঋ গ গ গ ঋ সা সা সা সা
এ রা ডি রি ডা ডা
নি নি
অতিরিক্তরেখা
উ উ উ উ উ উ
সা সা সা সা প প
ডা রা ডা রা রা রা

শিক্ষার্থীদের যখন গত্ বাজাইতে বাজাইতে হাতের জড়তা ক্রমশঃ হ্রাস হইবে, তখন রাগ রাগিণীর আলাপ, মূর্চ্ছনাদি সহকারে বাজাইতে শিক্ষা করা কর্ত্তব্য। রাগ রাগিণী শিখিতে গেলে তাহাদের বাদী, সম্বাদী অনুবাদী এবং বিবাদীস্বর গুলির প্রতি বিশেষ রূপে দৃষ্টি রাখিতে হয়, নতুবা রাগ রাগিণীর যথোচিত মূর্ত্তি সংস্থাপন করা দুঃসাধ্য। যদিও বাদী, সম্বাদী ইত্যাদির বিষয় পূর্ব্বে একবার ঔপপত্তিক অংশে লিখিত হইয়াছে তথাপি শিক্ষার্থীদের স্মরণ করিয়া দিবার নিমিত্ত উক্ত বিষয় পুনর্ব্বার বিশেষরূপে বলা যাইতেছে, যে স্বর অন্যান্য স্বর অপেক্ষা কোন রাগে প্রধান অথবা স্বামিবৎ আবশ্যক তাহার নাম বাদী। রাগে মন্ত্রিবৎ যে স্বর ব্যবহৃত হয় তাহার নাম সম্বাদী, সম্বাদীর পরে অবশিষ্ট যে স্বর সহচরবৎ ব্যবহার হয় তাহার নাম অনুবাদী রাগভ্রষ্ঠকর স্বরের নাম বিবাদী (১)। এসিয়াটিক্ রিসারচেস্ তৃতীয় বালামে, সার্ উইলিয়ম্ জোন্স্ সাহেব হিন্দুসঙ্গীত বিষয়ক প্রস্তাব যাহা সোমেশ্বর-প্রণীত রাগবিবোধ এবং অন্যান্য গ্রন্থ হইতে সঙ্কলন করিয়া প্রণয়ন করিয়াছেন তাহাতেও উপরি লিখিত বাদী বিবাদীর ভাবার্থের পোষকতা দেখিতে পাওয়া যায় (২)।

---

(১) "স্বামিবদ্বদনাদ্বাদী সরাগঃ প্রতিপাদকঃ। বাদিনা সহ সম্বাদাৎ সম্বাদী মন্ত্রিতুল্যকঃ। মুখে তস্যানুবদনাদনুবাদীচ ভৃত্যবৎ। তথা বিবাদাত্তু দৈত্যব বিবাদী বৈরিবদ্ভবেৎ"। ইতি রত্নাবল্যাং।

(২) The note, called graha, is placed at the beginning, and that named nyása, at the end, of a song: that note which displays the peculiar melody, and to which all the others are subordinate, that which is always of the greatest use, is like a sovereign, though a mere ans'a, or portion.

By the word vádi, (says the Commentator,) he means the note which announces and ascertains the Rága, and which may be considered as the parent and origin of the graha, and nyása: this clearly shows, I think, that the ans'a must be the tonick.

সঙ্গীত রত্নাকর নামক গ্রন্থে লেখা আছে, ("রাগাদৌ স্থাপিতো যস্তু স গ্রহস্বর উচ্যতে। ন্যাসঃ স্বরস্তু বিজ্ঞেয়ো যস্তু রাগসমাপকঃ। বহুলত্বং প্রয়োগেষু স অংশস্বর উচ্যতে") অর্থাৎ কোন রাগারম্ভে যে সুরের ব্যবহার হয় তাহার নাম গ্রহ, রাগের বিশ্রামক যে সুর তাহার নাম ন্যাস, আর যে সুর কোন রাগের মধ্যে বহুল প্রয়োগ হয় তাহার নাম অংশ। এসিয়াটিক্‌রিসারচেস্ নবম বালামে জে, ডি, প্যাটার্‌সন্ সাহেব হিন্দু সঙ্গীত বিষয়ক যে প্রস্তাব লিখিয়াছেন তাহাতে গ্রহ ইত্যাদি সমন্ধীয় ভাবার্থের বিশেষ সমতা দেখা যায় (১)। প্যাটার্‌সন্ সাহেবের প্রস্তাবে বাদী এবং অংশ এই উভয় শব্দই একার্থবোধক বলিয়া প্রতিপন্ন হয় (২)।

পূর্ব্বে লিখিত হইয়াছে রত্নাবলীর মতে রাগের মধ্যে যে সুর স্বামী অর্থাৎ প্রধান বলিয়া গণ্য তাহাকেই বাদী বলে এবং রত্নাকরকর্ত্তা সারঙ্গদেবের মতে যে সুর রাগ মধ্যে বহু প্রয়োগ হয় অর্থাৎ যে সুর সর্ব্বদা ব্যবহৃত হয় তাহার নাম অংশ, সুতরাং যে সুরের প্রাধান্য আছে সেই সুরেরই বহু প্রয়োগ অর্থাৎ সর্ব্বদা ব্যবহার করা কর্ত্তব্য। বহু প্রয়োগ না হইলে কোন সুর প্রধান বলিয়া গণ্য হয় না, প্রাধান্য থাকিতে গেলেই সেই সুরের বহু প্রয়োগ হইয়া থাকে। যেমন রাগিণী কেদারী এবং মালকোশ রাগ, এই দুয়েতেই মধ্যম সুরের প্রাধান্য প্রযুক্ত উভয় রাগ রাগিণীতে মধ্যম সুর বহু প্রয়োগ হইয়া থাকে। মধ্যমের বহু প্রয়োগ না হইলে কেদারী অথবা মালকোশ ইত্যাদির রূপ সংস্থাপন করা কঠিন, এই কারণ বশতঃ মধ্যমকেই রাগিণী কেদারী ও মালকোশ রাগ ইত্যাদির বাদী অথবা জান্ (৩) বলিয়া বিজ্ঞেরা ব্যবহার করেন, তাহা হইলে প্যাটর্‌সন্ সাহেবের প্রস্তাবে বাদী এবং অংশ এই উভয় শব্দই এক বলিয়া প্রতিপন্ন হওয়া আমরাও অযথাজ্ঞান করি না।

(১) "Of these notes, there are four descriptions: 1st the Bádi, which is the Ans´a or key note; and is described as the Rája on whom all the rest depend; the 2ed is Sanbádi which is considered as the Mantri or principal minister of the Rája; the 3ed are Anubádi, described as subjects attached to their Lord; 4th Bibádi, mentioned as inimical to him."

(২) যস্য সর্ব্বত্র বাহুল্যং বাদ্যংশোপি নৃপোত্তম। ইতি সঙ্গীত নারায়ণঃ।

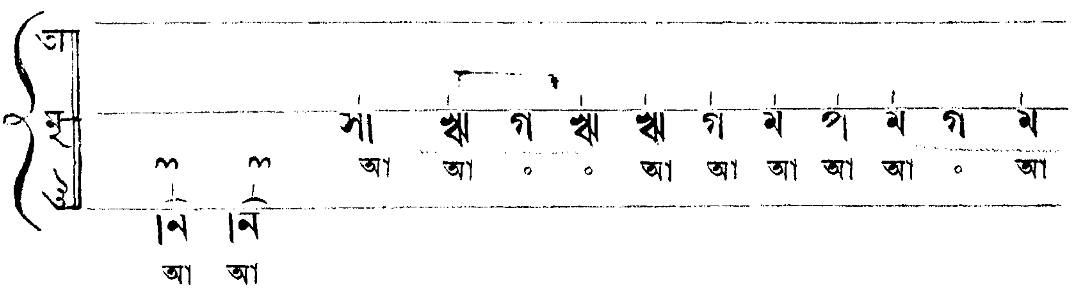
(৩) অনল্পত্বাৎ প্রধানত্বাৎ অংশো জীবস্তথঃ স্বরঃ। ইতি সোমেশ্বরঃ।

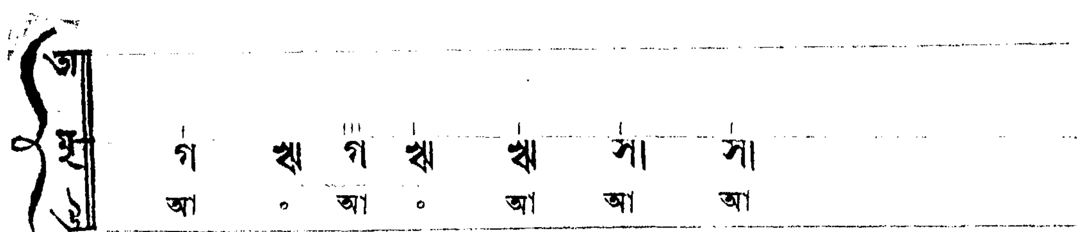
পূর্ব্বে লিখিত হইয়াছে রাগ লিখিবার সময় সুরের নীচে নীচে ডা এবং রা ইত্যাদি বোল ব্যবহার না করিয়া তৎপরিবর্ত্তে আঘাতের স্থলে (আ) লেখা যাইবে এবং যে যে সুরে আঘাত হইবে না সেই সেই সুরের নীচে শূন্য দেওয়া থাকিবে। সুরের নীচে শূন্য দেওয়া থাকিলে সে সকল সুরে দক্ষিণ হস্তের মিরজাপের আঘাত না করিয়া বাম হস্তের অঙ্গুলির দ্বারা নির্দ্দিষ্ট চিহ্নানুসারে আশ, মূর্চ্ছনা ইত্যাদি সহকারে ঐ সকল সুরের প্রতিরূপ যথা নিয়মে প্রকাশ করা কর্ত্তব্য।

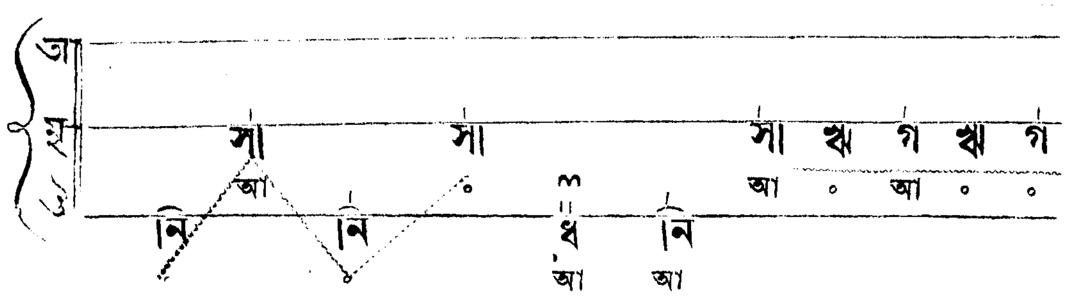
আলাপ।

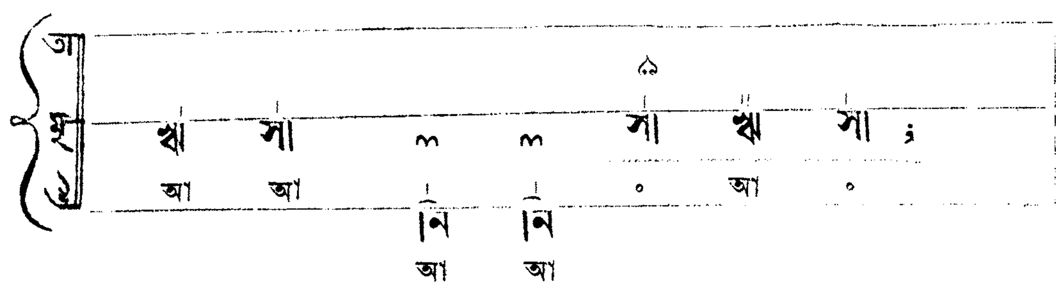
লুম্। সম্পূর্ণ।

আস্থায়ী।

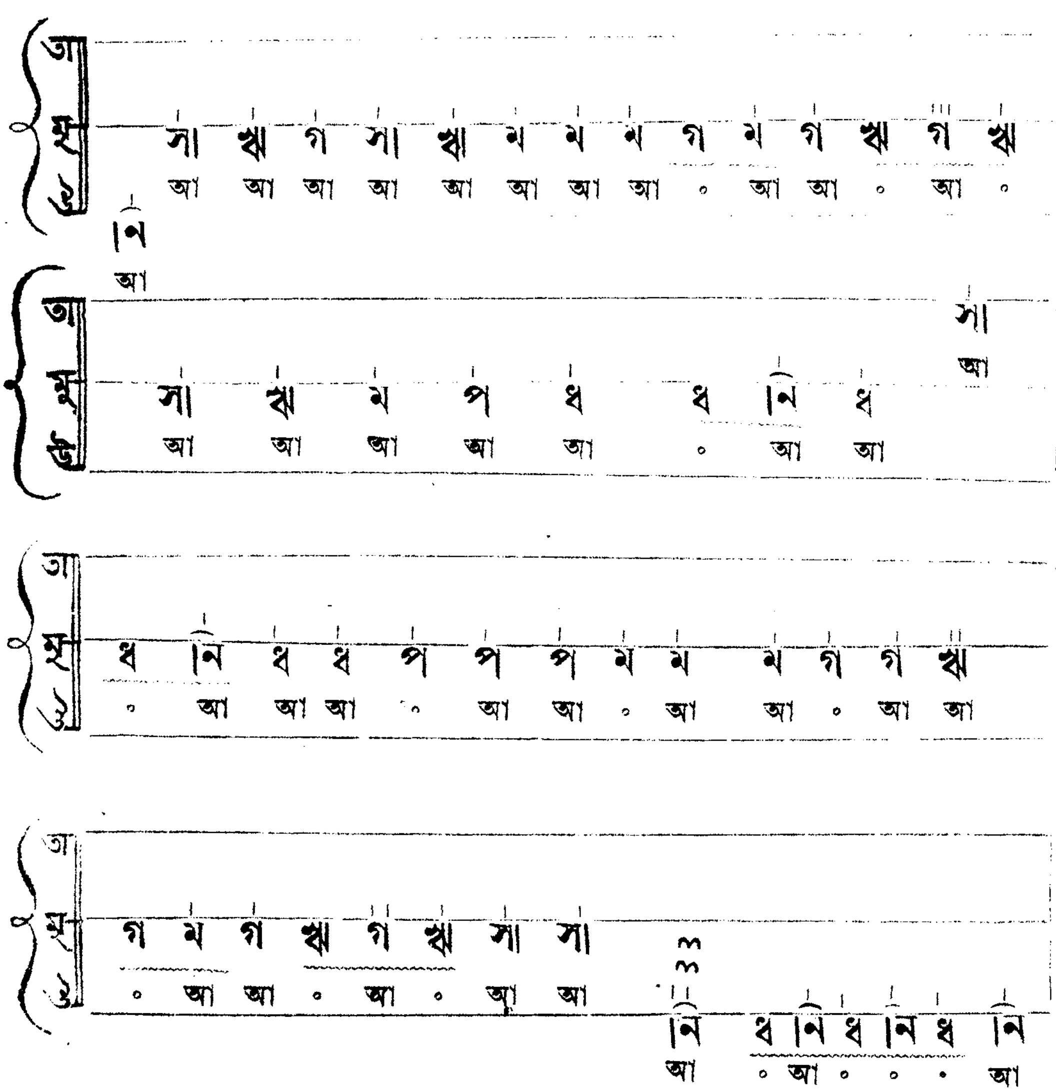


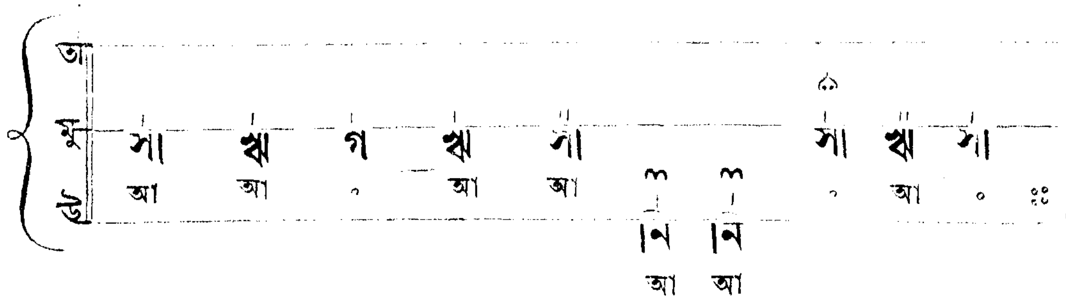






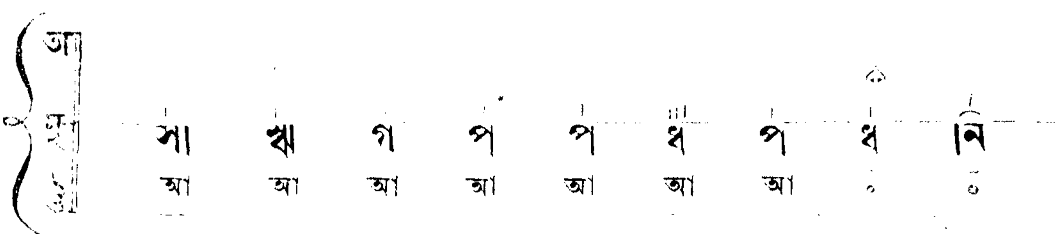
অন্তরা।

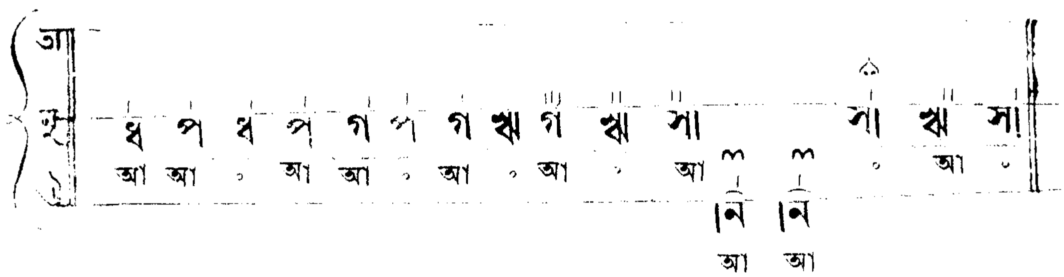




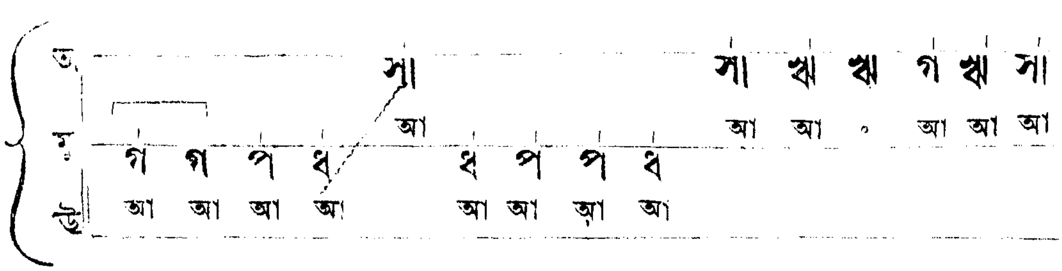
বিভাষ (১)। খাড়ব।

আস্থায়ী।

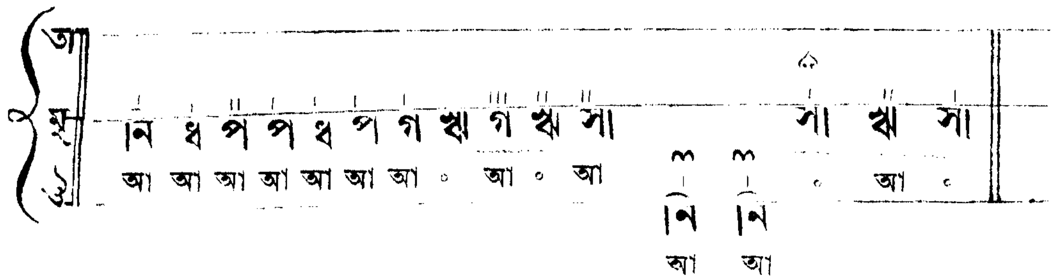




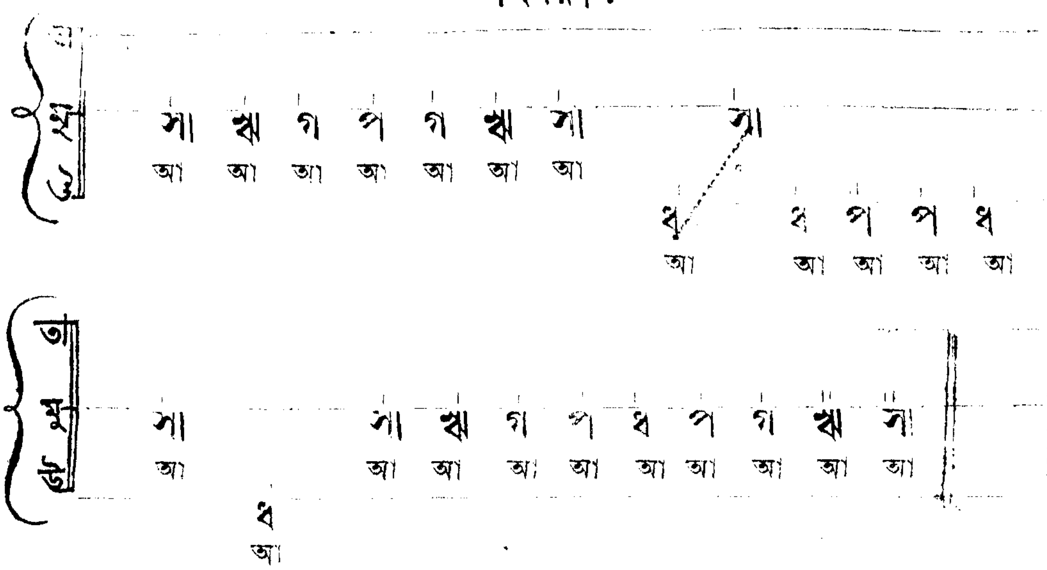
অন্তরা।



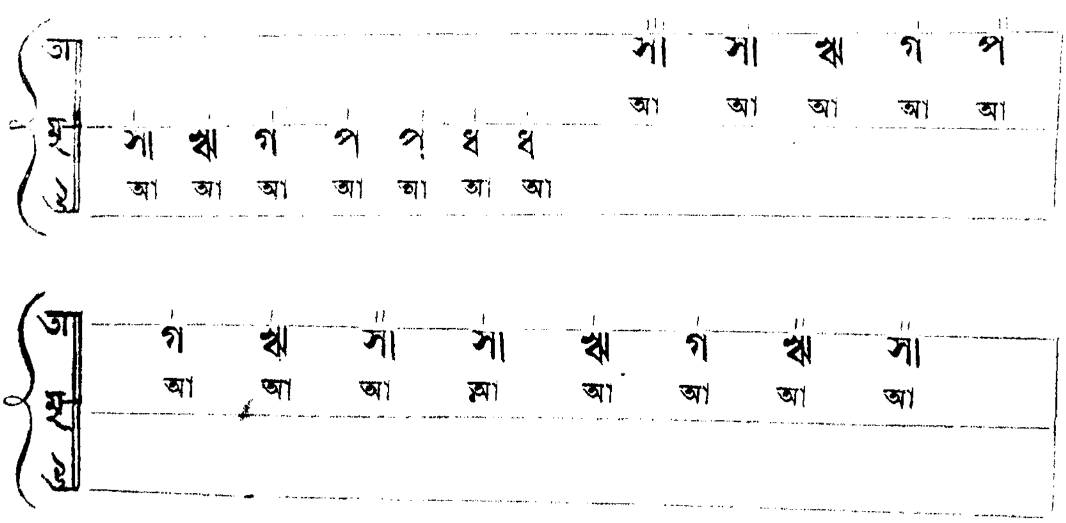
(১) বিভাসের মধ্যম সুর বিবাদী।

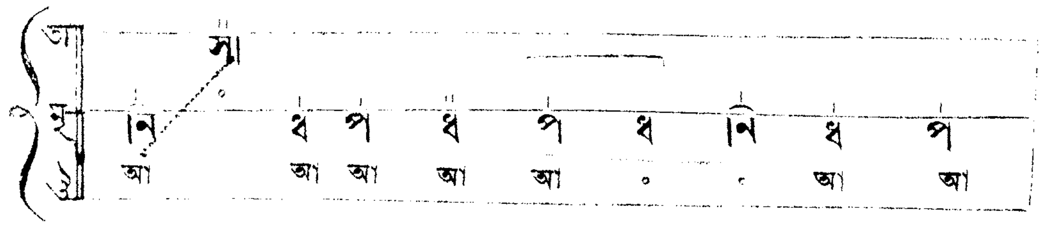

তা
মু
উ
নি ধ প প ধ প গ ঋ গ ঋ সা সা ঋ সা
আ আ আ আ আ আ আ ০ আ ০ আ ০ আ ০
নি নি
আ আ

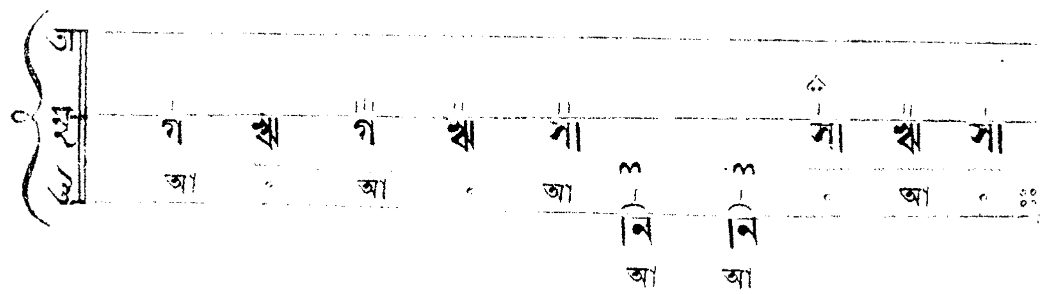
সঞ্চায়ী।


তা
মু
উ
সা ঋ গ প গ ঋ সা সা
আ আ আ আ আ আ আ
ধ ধ প প ধ
আ আ আ আ আ
সা সা ঋ গ প ধ প গ ঋ সা
আ আ আ আ আ আ আ আ আ আ
ধ
আ

আভোগ।

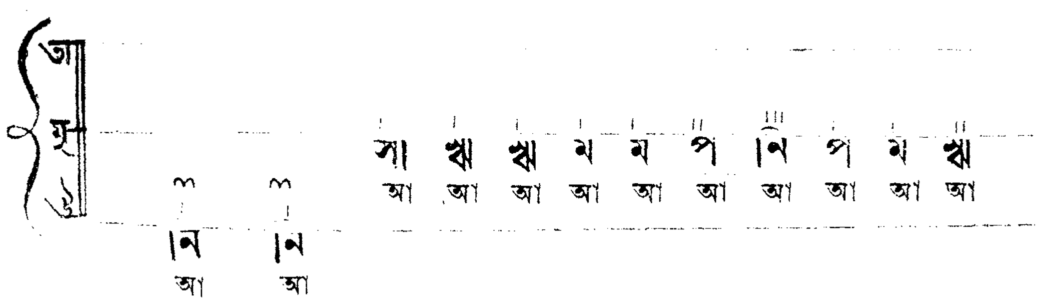

তা
মু
উ
সা সা ঋ গ প
আ আ আ আ আ
সা ঋ গ প প ধ ধ
আ আ আ আ আ আ আ
গ ঋ সা সা ঋ গ ঋ সা
আ আ আ আ আ আ আ আ

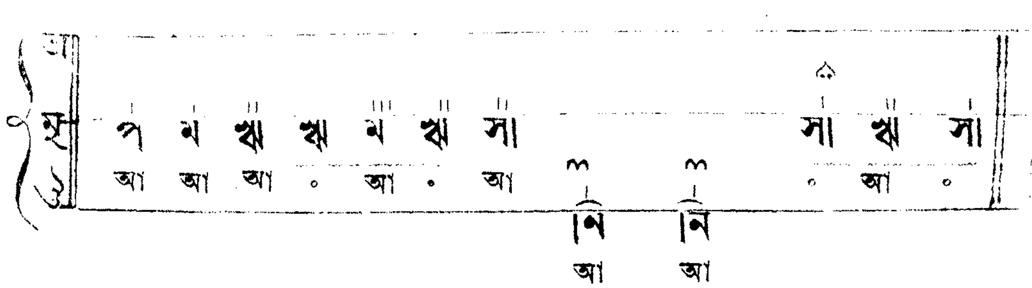




বৃন্দাবনী সারঙ্গ (১)। ওড়ব।

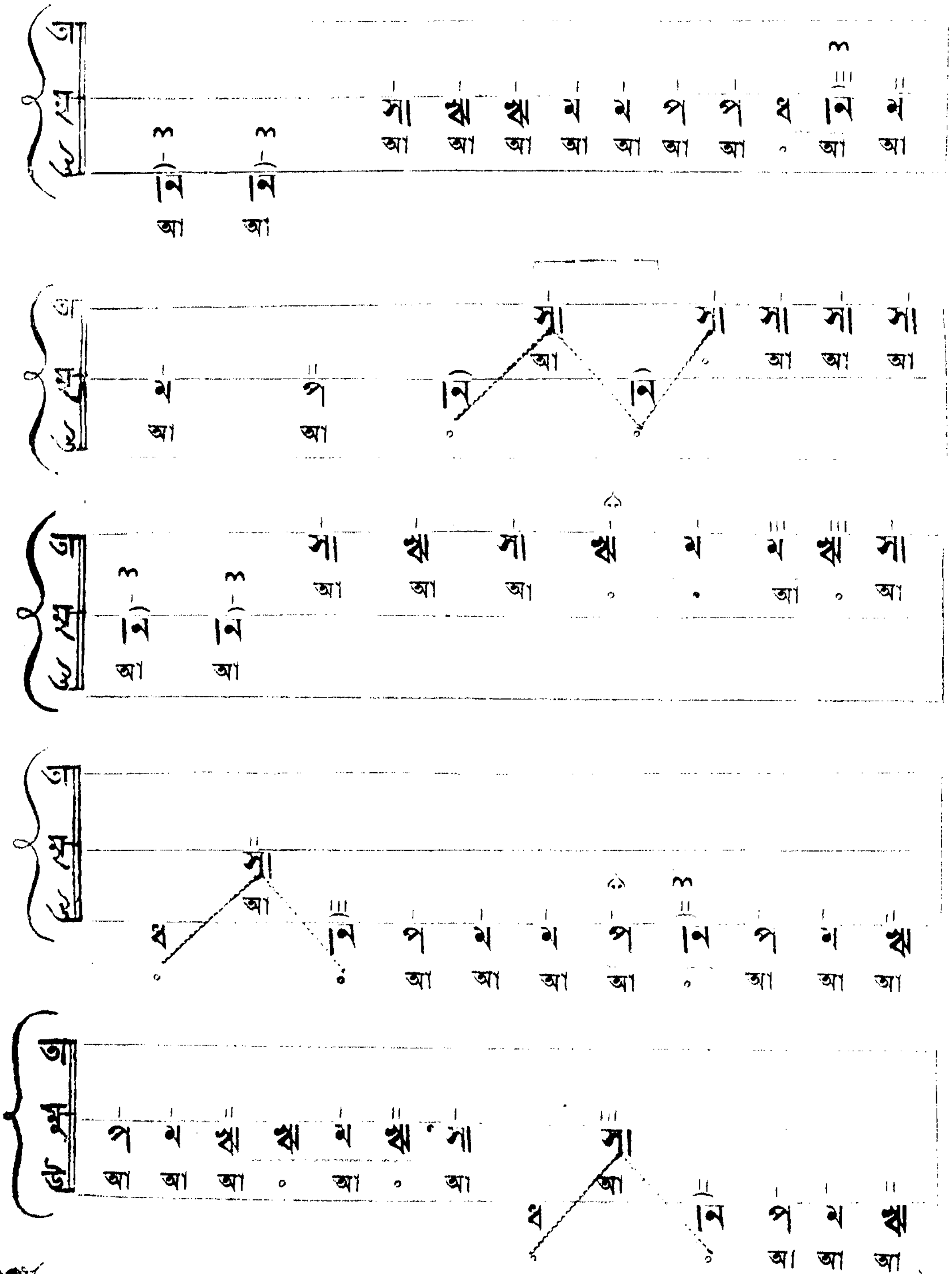
আস্থায়ী।

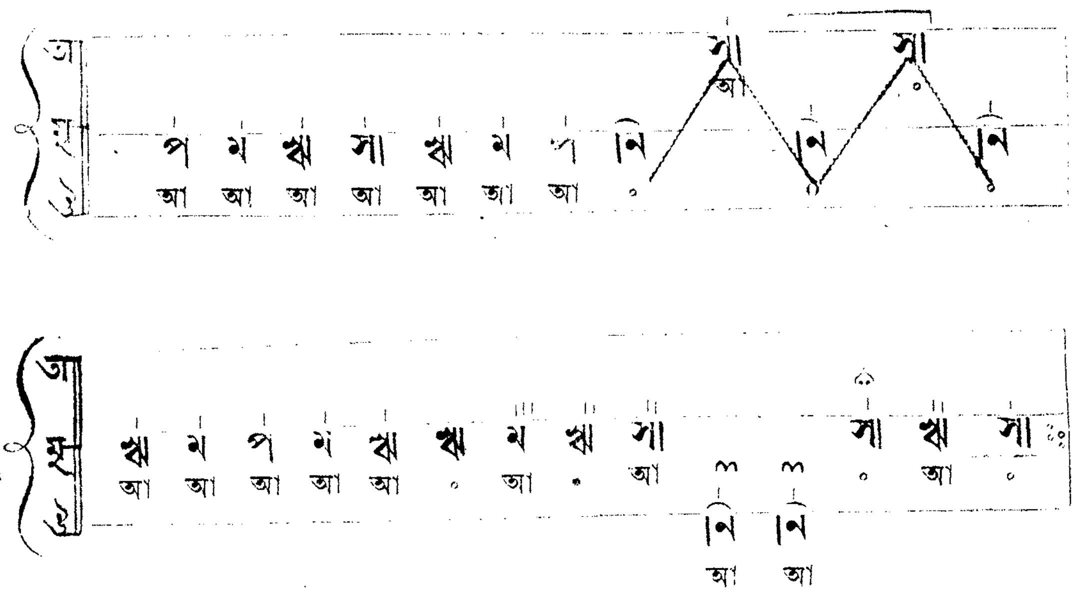




(১) সারঙ্গের গান্ধার ও ধৈবত বিবাদী কিন্তু উত্থাপনের সময়ে ধৈবত কৌশলক্রমে দিতে পারিলে রাগ নষ্ট হয় না।

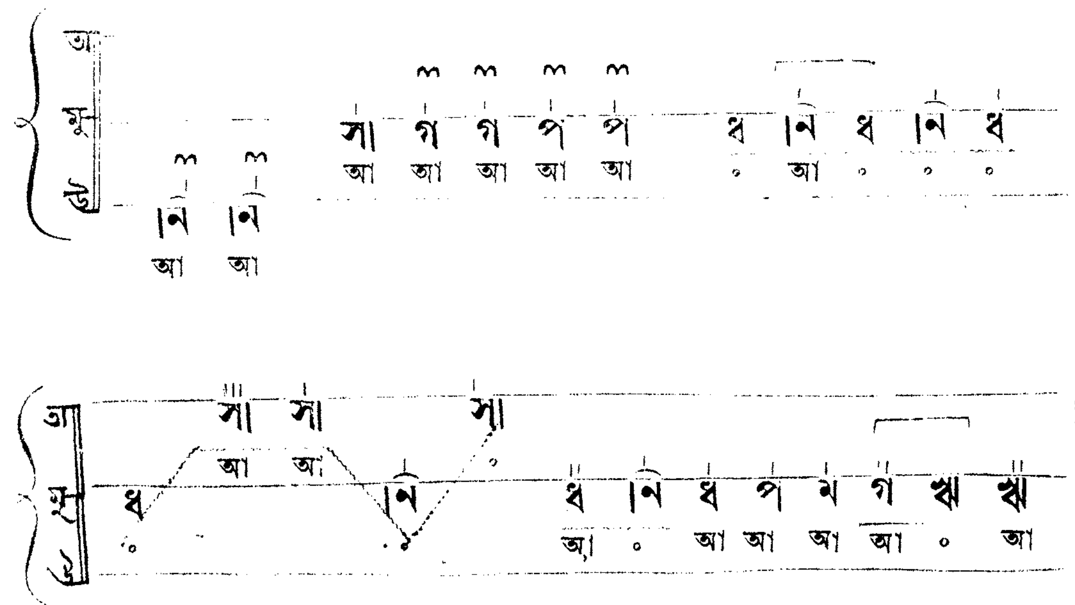
অন্তরা।

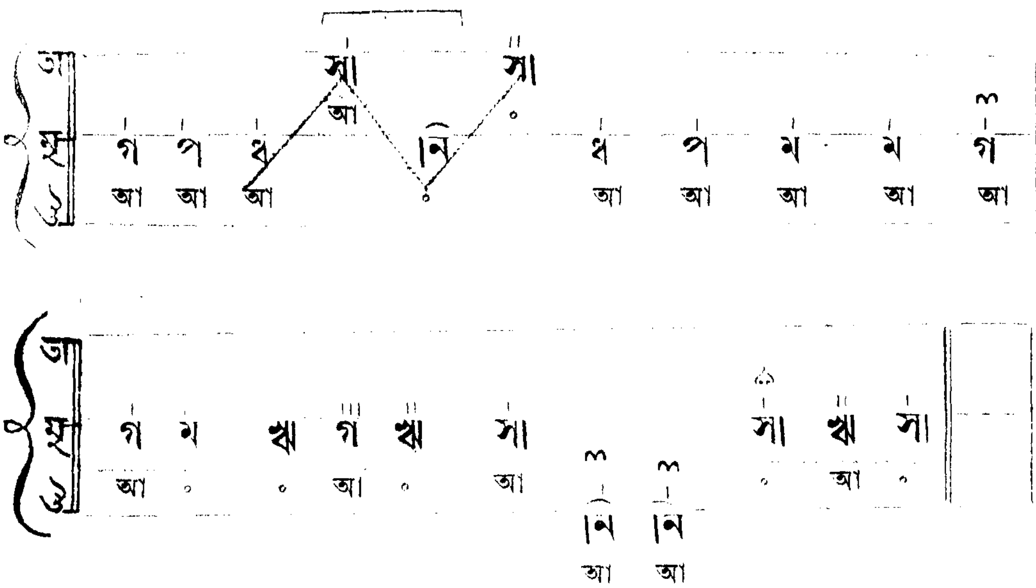




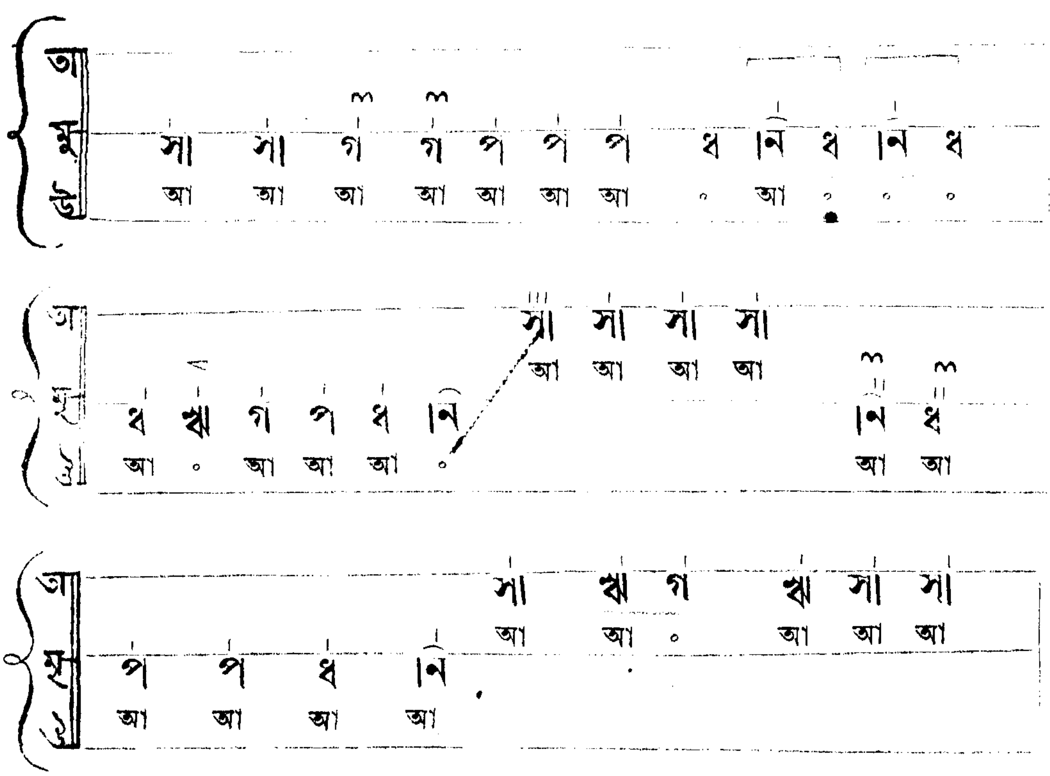
আলাহিয়া। সম্পূর্ণ।

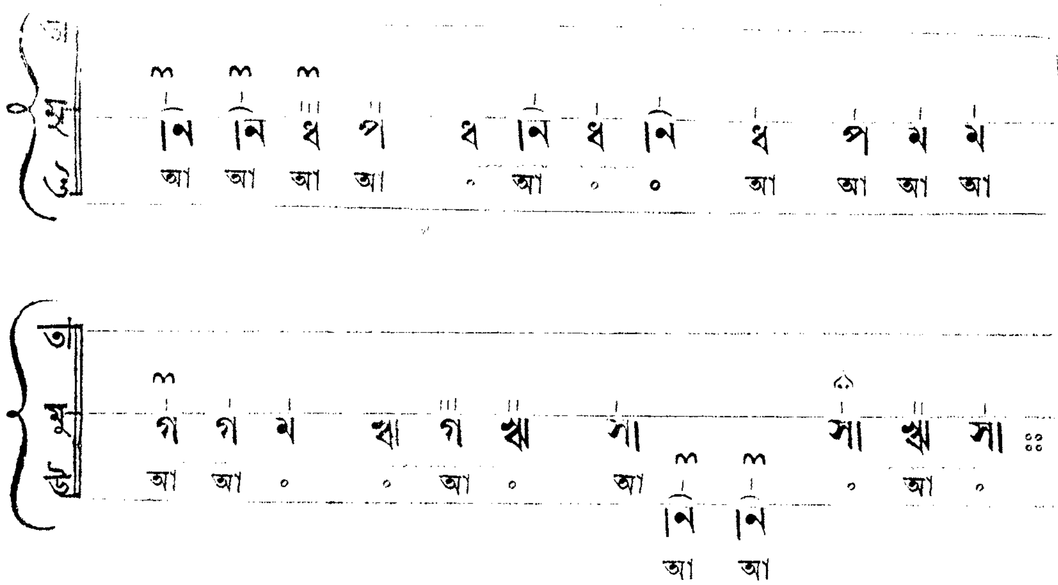
আস্থায়ী।




তা
মু
উ
সা সা
আ
গ প ধ নি ধ প ম ম গ
আ আ আ আ আ আ আ আ
তা
মু
উ
গ ম ঋ গ ঋ সা সা ঋ সা
আ আ আ আ আ
নি নি
আ আ

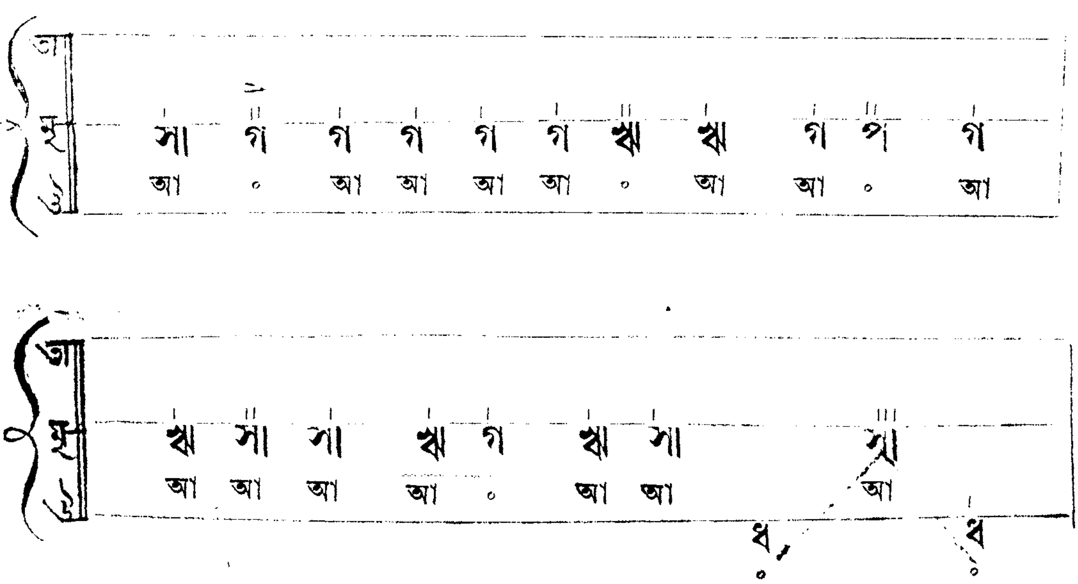
অন্তরা ।


তা
মু
উ
সা সা গ গ প প প ধ নি ধ নি ধ
আ আ আ আ আ আ আ আ
তা
মু
উ
সা সা সা সা
আ আ আ আ
ধ ঋ গ প ধ নি নি ধ
আ আ আ আ আ আ
তা
মু
উ
সা ঋ গ ঋ সা সা
আ আ আ আ আ
প প ধ নি
আ আ আ আ

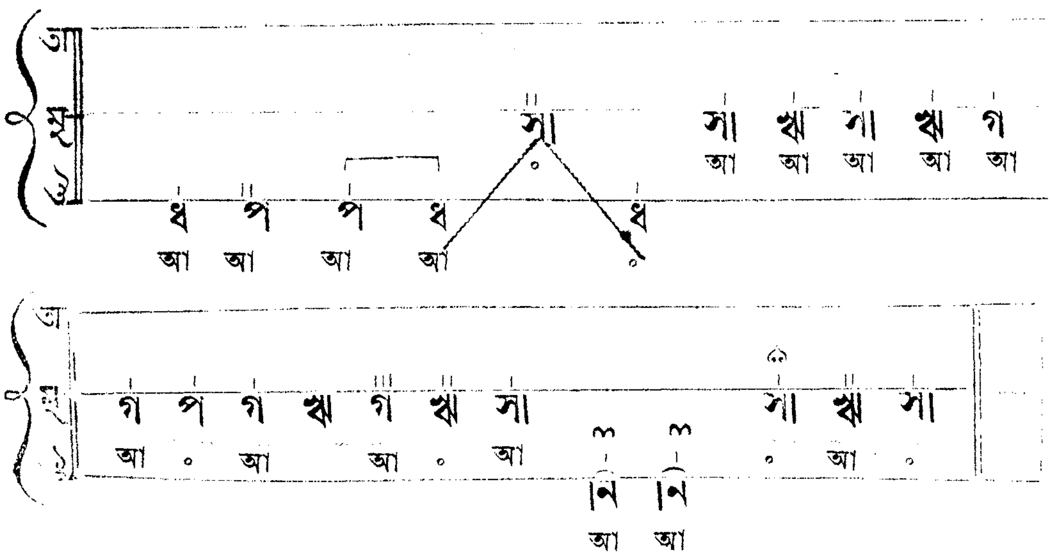


ভূপালি (১)। খাড়ব।

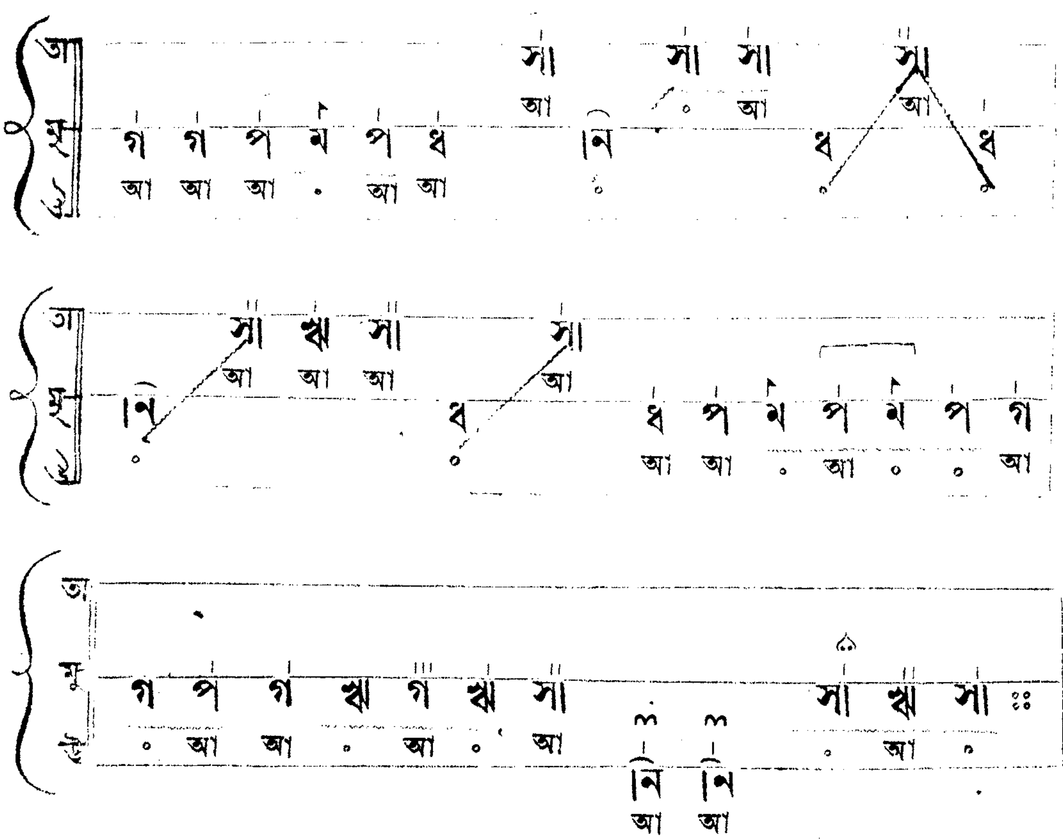
আস্থায়ী।



(১) ভূপালির প্রকৃত মধ্যম বিবাদী।

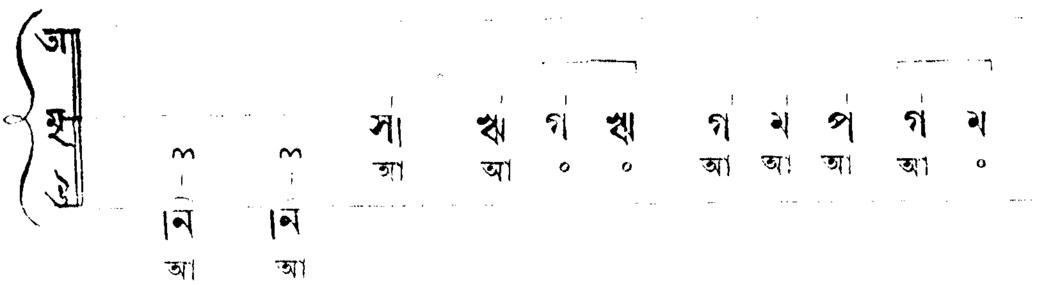

তা
মু
উ
সা সা ঋ সা ঋ গ
আ আ আ আ আ
ধ প প ধ ধ
আ আ আ আ
গ প গ ঋ গ ঋ সা সা ঋ সা
আ আ আ আ আ
নি নি
আ আ

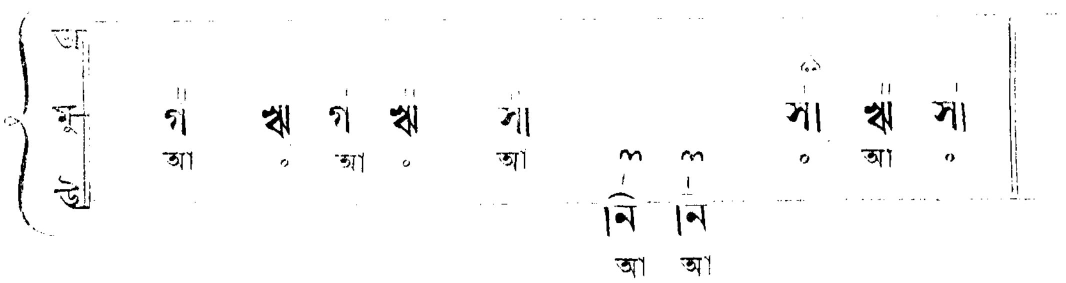
অন্তরা।


তা
মু
উ
সা সা সা সা
আ আ আ
গ গ প ম প ধ নি ধ ধ
আ আ আ আ আ
সা ঋ সা সা
আ আ আ আ
নি ধ ধ প ম প ম প গ
আ আ আ আ
গ প গ ঋ গ ঋ সা সা ঋ সা
আ আ আ আ আ
নি নি
আ আ

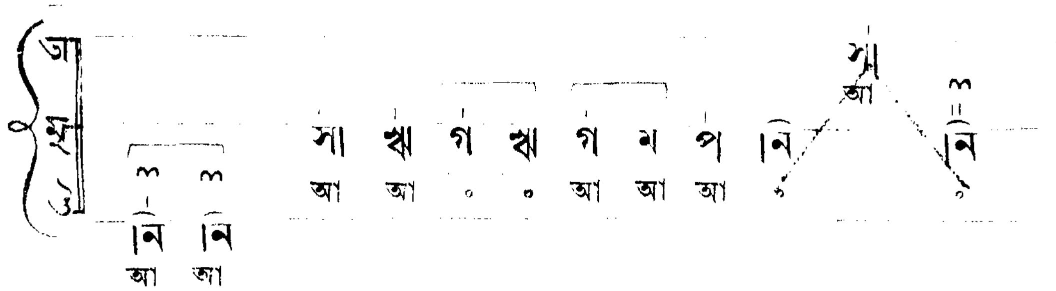
দেওবিহাগ। সম্পূর্ণ।

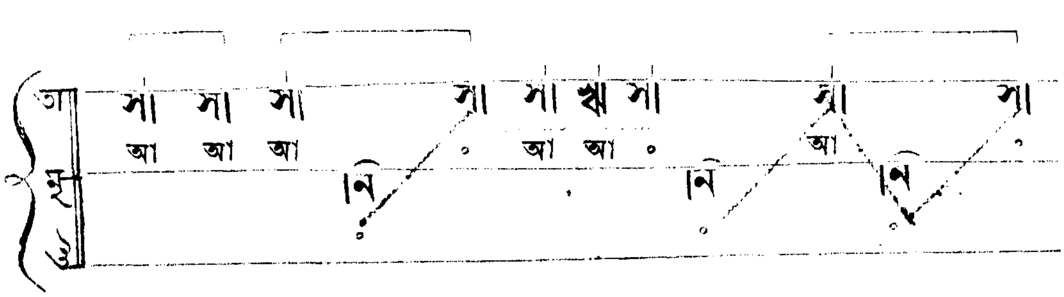
আস্থায়ী।

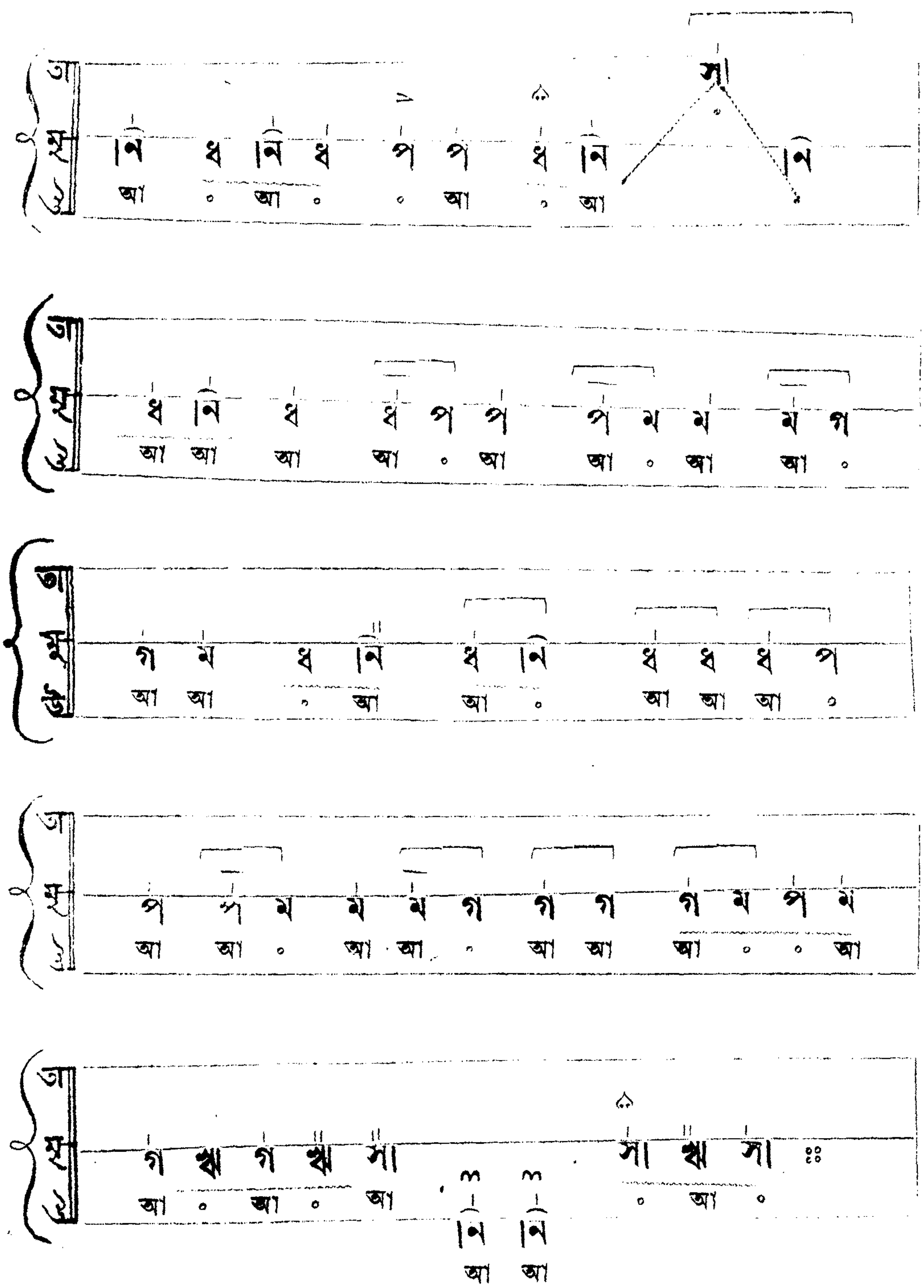




অন্তরা।

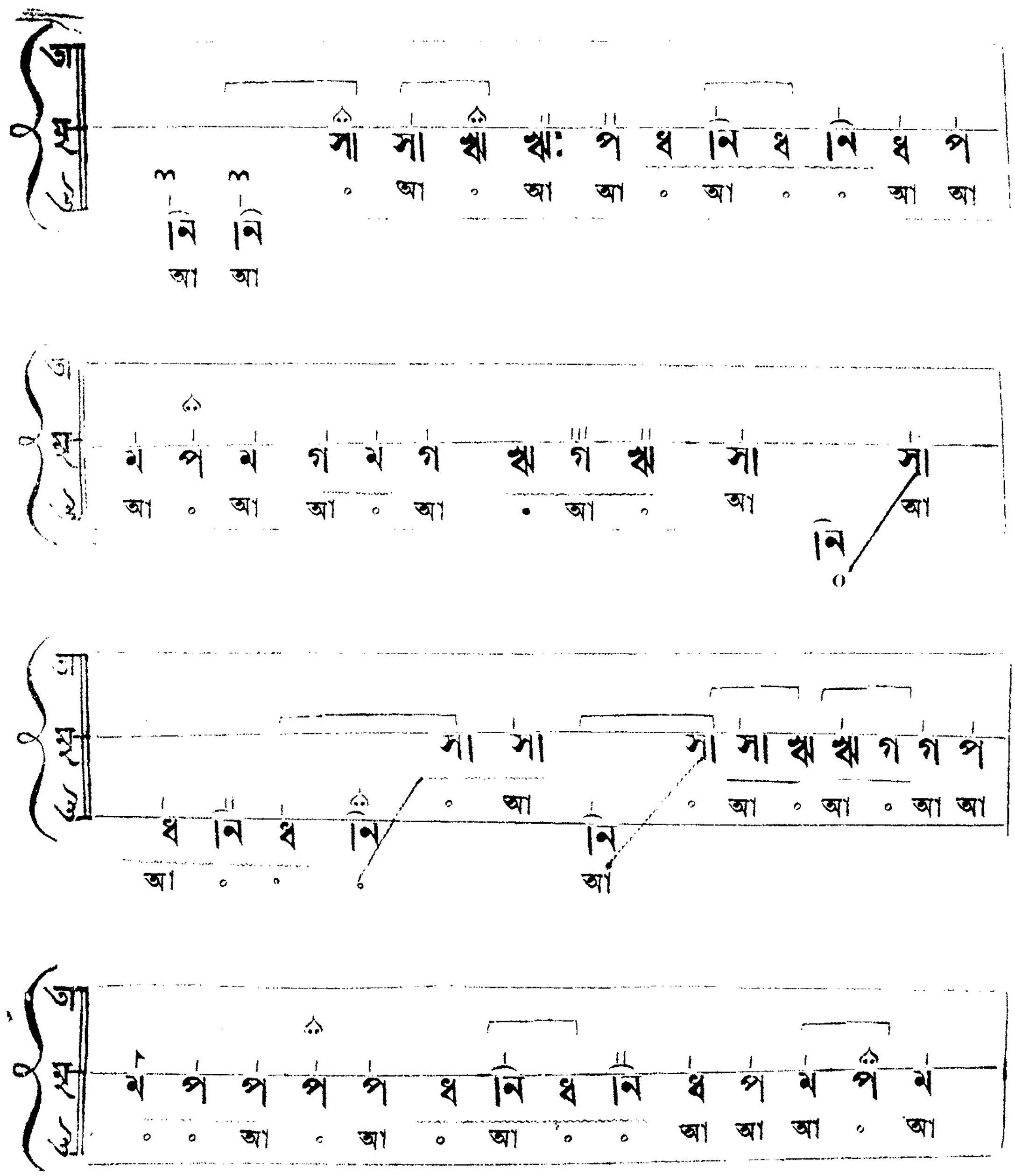


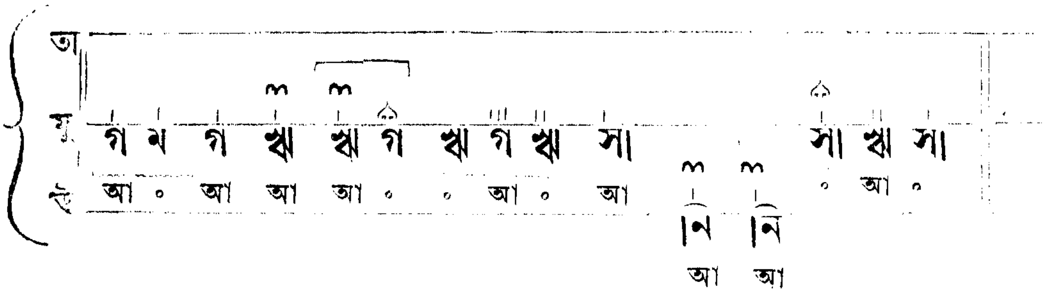




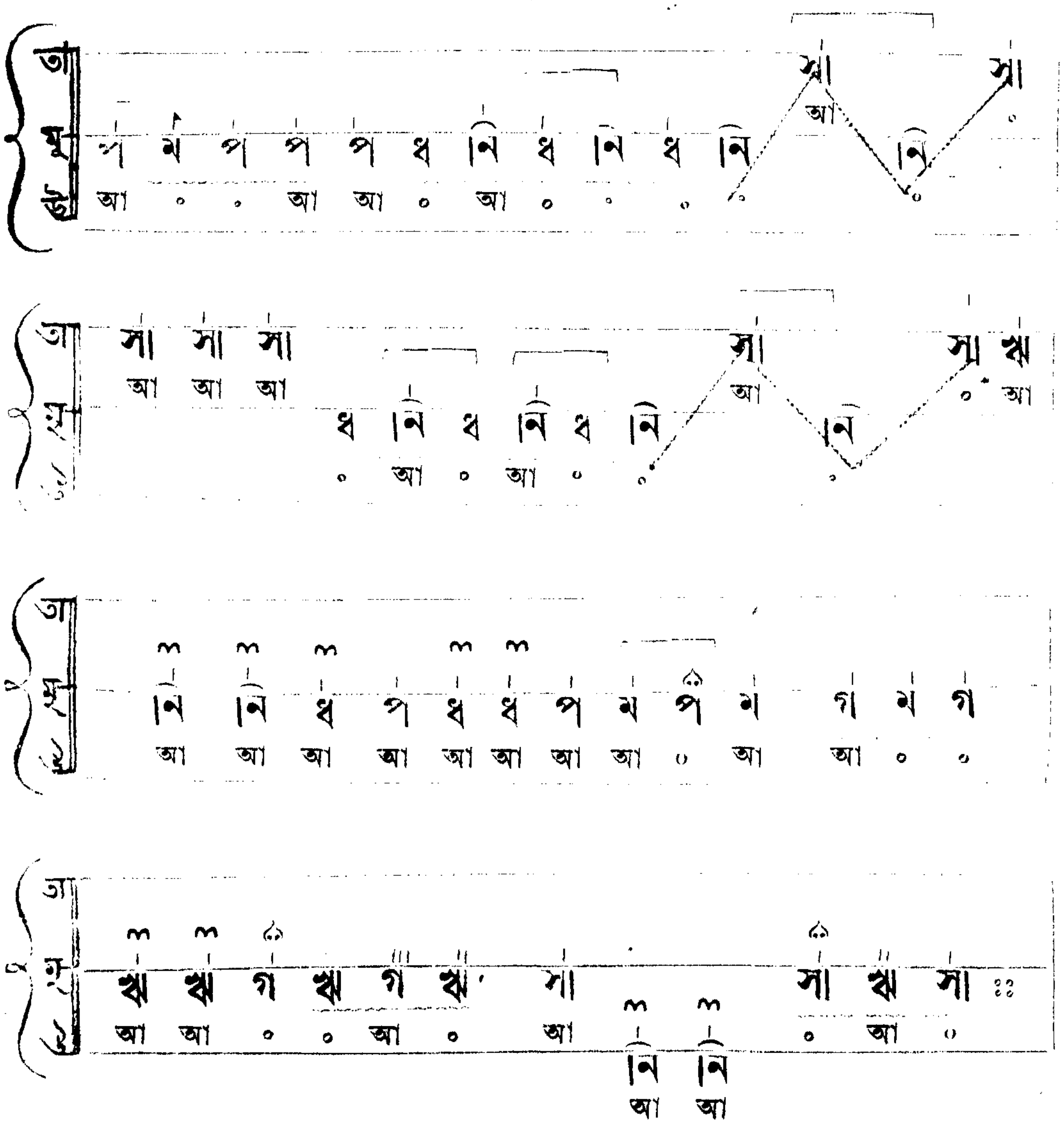
সর্‌ফর্দা। সম্পূর্ণ।

আস্থায়ী।



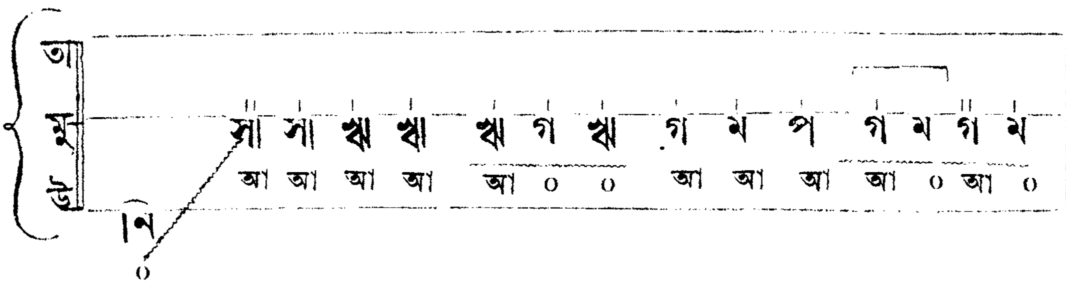

গ ম গ ঋ ঋ গ ঋ গ ঋ সা সা ঋ সা
আ ০ আ আ আ ০ ০ আ ০ আ ০ আ ০
নি নি
আ আ

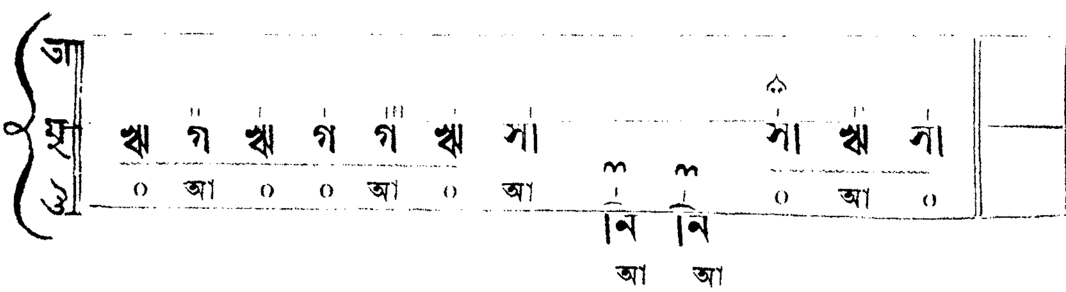
অন্তরা।


প ম প প প ধ নি ধ নি ধ নি সা নি সা
আ ০ ০ আ আ ০ আ ০ ০ ০ ০ আ ০ ০
সা সা সা ধ নি ধ নি ধ নি সা নি সা ঋ
আ আ আ ০ আ ০ আ ০ ০ আ ০ ০ আ
নি নি ধ প ধ ধ প ম প ম গ ম গ
আ আ আ আ আ আ আ আ ০ আ আ ০ ০
ঋ ঋ গ ঋ গ ঋ সা সা ঋ সা
আ আ ০ ০ আ ০ আ ০ আ ০
নি নি
আ আ

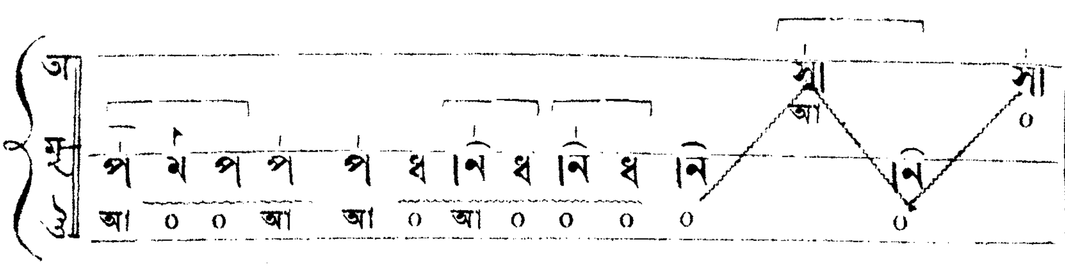
কুকুভা। সম্পূর্ণ।

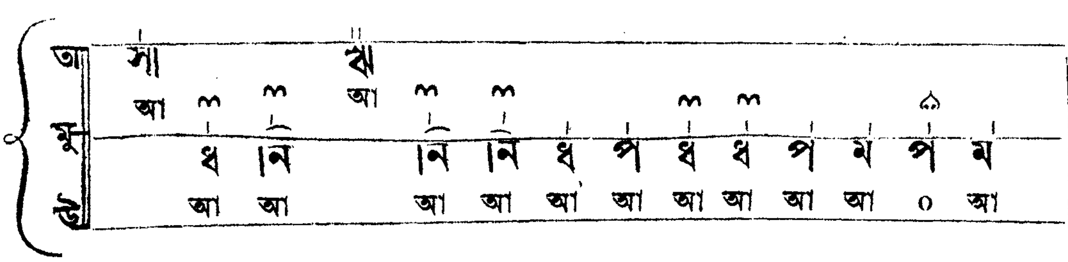
আস্থায়ী।

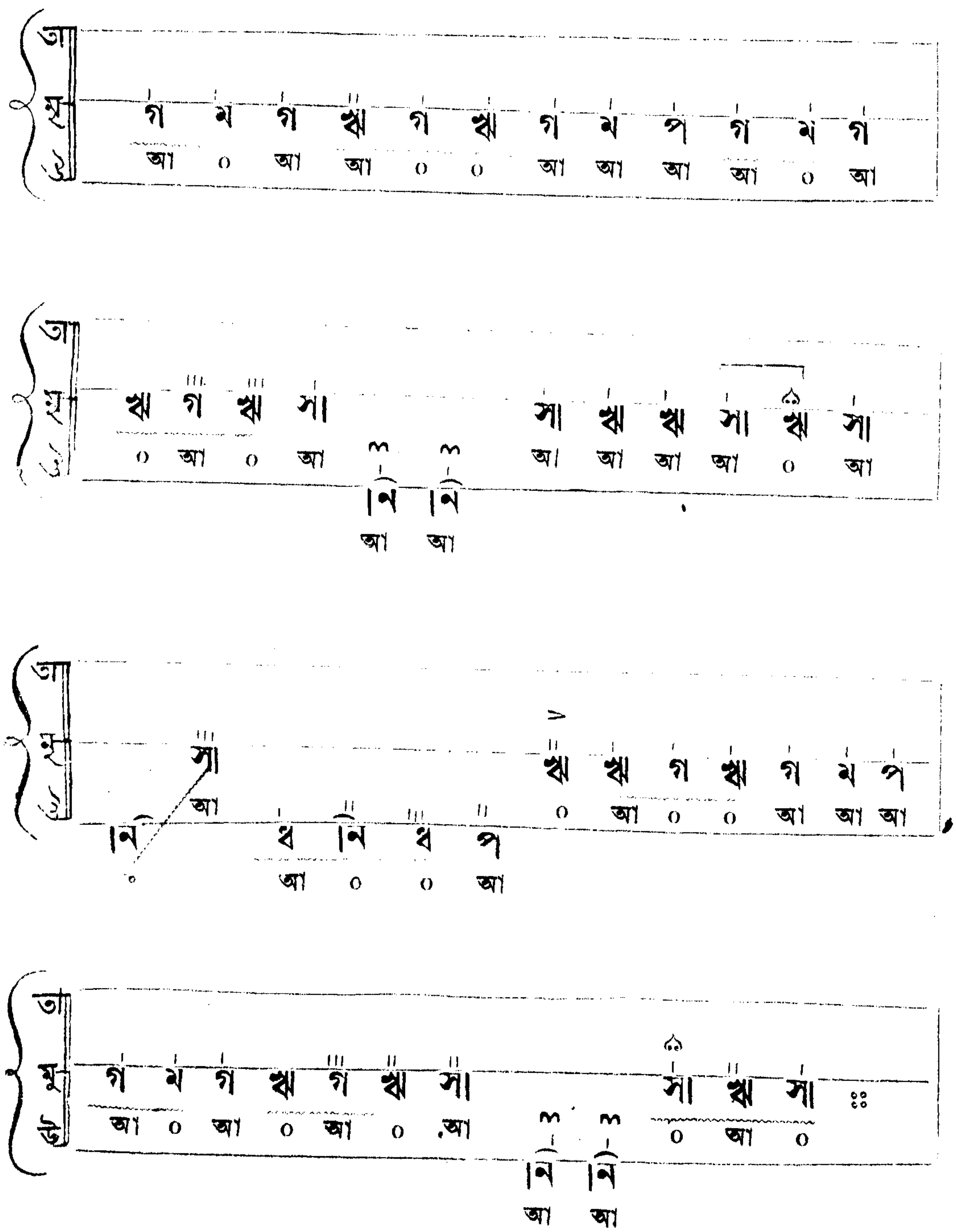




অন্তরা।







দৈবগিরী বা দেওগিরী। সম্পূর্ণ।

আস্থায়ী।

